



La musique scénique de Prokofiev à travers le ballet et le cinéma

Céline Barrandon

► To cite this version:

Céline Barrandon. La musique scénique de Prokofiev à travers le ballet et le cinéma. Musique, musicologie et arts de la scène. 2013. dumas-00864609

HAL Id: dumas-00864609

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00864609>

Submitted on 22 Sep 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Céline BARRANDON

La musique scénique de Prokofiev à travers le ballet et le cinéma

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours : Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Sous la direction de M. Yves RASSENDREN

Année universitaire 2012-2013

Céline BARRANDON

La musique scénique de Prokofiev à travers le ballet et le cinéma

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours : Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Sous la direction de M. Yves Rassendren

Année universitaire 2012-2013

Dédicace

Je dédie ce mémoire à mes parents qui m'ont apporté un soutien moral et financier afin de pouvoir réaliser ce travail.

Cette dédicace s'adresse aussi à mes camarades de M1, qui ont suivi le projet à travers les exposés et qui m'ont encouragée lors de l'écriture du mémoire, mais aussi à Anaïs Dombre et Pierre Gheno qui m'ont aussi apporté soutien et réconfort peu importe le jour et l'heure et qui m'ont parfois aussi poussée à travailler.

Remerciements

Lors de l'élaboration et l'écriture de ce mémoire de nombreuses personnes m'ont apporté leur soutien moral et je souhaite toutes les remercier.

J'exprime ma gratitude à Yves Rassendren, mon directeur de mémoire pour sa présence tout au long de l'année (et des vacances) et des conseils qu'il m'a communiqué. Je remercie aussi Patrick Revol qui m'a permis de faire de cette année de M2, une année entièrement consacrée à Sergei Prokofiev.

J'adresse mes remerciements à The Serge Prokofiev Foundation et plus particulièrement à leur responsable des réseaux sociaux car sans son intervention, je n'aurai pu accéder au visionnage des films rares sur lesquels mon mémoire se porte en partie. Ce mémoire n'aurait sûrement pas pu être réalisable sans la participation des membres du site Pianofiles qui m'ont fourni presque l'intégralité des partitions sur lesquelles j'ai travaillé.

Je remercie Philippe Wucher, mon professeur de violon et Lilith Aragona mon accompagnatrice piano qui m'ont soutenu face à mes moments de détresse dues à ma totale incompréhension de la langue russe car ils ont cru dans le potentiel de ce sujet malgré tout.

Sommaire

LA MUSIQUE DE BALLET - DE LA FRANCE A LA RUSSIE.....	21
L'IMPORTANCE DU BALLET EN RUSSIE	22
PROKOFIEV ET LE BALLET.....	24
LES PREMIERS BALLETS AVEC DIAGHILEV (1914-1929)	25
Ala et Lolli, l'histoire d'un refus (1914-1915)	26
Chout opus 21 (1915-1920).....	33
Le Pas d'acier opus 41 (1927).....	39
Le Fils prodigue opus 46 (1928-1929)	48
<i>LES BALLETS EUROPEENS SANS DIAGHILEV</i>	54
Trapèze, le ballet oublié, opus 39 (1924-1925)	54
Sur le Borysthène opus 51 (1930-1931)	55
<i>LES BALLETS RUSSES</i>	60
Roméo et Juliette opus 64 (1935-1940).....	61
Cendrillon opus 87 (1940-1944)	68
La Fleur de pierre opus 118 (1948-1953)	75
PROKOFIEV ET LE « SEPTIEME ART ».....	81
INTRODUCTION	82
LA RELATION ENTRE PROKOFIEV ET LE CINEMA	83
LES PREMIERES MUSIQUES DE FILM	85
Lieutenant Kijé (1933)	86
La dame de pique opus 70 (1936)	91
Hamza (1941).....	95
Lermontov (1941)	96
Nos jeunes filles - Tonia (1942)	99
Kotovski (1942)	102
Les partisans dans les Steppes d'Ukraine (1942)	106
LA COLLABORATION DES DEUX SERGEI (EISENSTEIN ET PROKOFIEV)	108
Alexandre Nevski (1938)	110
La trilogie inachevée, Ivan le Terrible opus 116 (1942-1945)	118
APPENDICE - PROKOFIEV ET LA PERENNITE DE SES ŒUVRES.....	132
UNE VIE APRES LE SPECTACLE	133
LES PIECES DERIVEES.....	134
Les pièces pour orchestre symphonique.....	134
Les pièces pour piano.....	136
Œuvres vocales.....	137
Musiques de chambre.....	137

Introduction

L'histoire de la Russie et notamment le passage de l'empire russe à l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques change le statut du peuple russe et d'autant plus celui de ses artistes. En effet, ceux-ci traversent de nombreux bouleversements entre les deux guerres mondiales et la politique répressive de Staline. Les sujets de leurs œuvres changent car leurs préoccupations connaissent ces différentes perturbations, mais, en plus, les artistes doivent porter particulièrement leur attention à leur esthétique, sujette à la censure et aux remarques du Comité. La liberté artistique n'est plus de mise ; le comportement des artistes, l'esthétique, les livrets, tous ces éléments doivent être conformes à la politique artistique du Parti.

Le 7 novembre 1917, en Russie, durant la deuxième guerre mondiale, le mouvement Bolchévique renverse le système monarchique des tsars dirigé alors par Nicolas II. Mais celui-ci, parti au combat, c'est plus exactement par la tsarine Alexandra, assistée presque jusqu'à la fin par le tristement célèbre Raspoutine, qui gouverne la Russie. Dès février (en réalité en Mars selon notre calendrier grégorien occidental), suite à de grandes perturbations qui se traduisent par de nombreuses grèves et manifestations ainsi qu'avec l'organisation du peuple en soviets (conseils), un gouvernement provisoire est mis en place après l'abdication du tsar. Les bolcheviks, de plus en plus nombreux, sont menés par Lénine et s'emparent rapidement du pouvoir dans la capitale Petrograd lors de la révolution d'octobre (en novembre toujours selon notre calendrier), ce phénomène s'étend ensuite au reste du pays. L'insurrection est menée par le Comité militaire révolutionnaire mené par Trotski sur les bâtiments principaux et symboliques du pouvoir russe, notamment le Palais d'hiver (le palais impérial), les centrales de communications (téléphonique et télégraphique) et des lieux clés du transport comme la gare et les ponts. Dmitri Chostakovitch¹, en 1957 s'est inspiré de cet événement historique pour composer sa *onzième symphonie opus 103* dont les mouvements portent les noms de : « Le palais d'hiver », faisant directement référence à ces événements, « Le 9 Janvier », « Mémoire éternelle » et « Le tocsin » se référant, eux, à d'autres événements marquants de la

¹ Le choix de l'orthographe des noms propres russes m'est personnel. Il est donc possible, notamment pour les noms d'œuvres de trouver une orthographe différente.

révolution russe. La victoire des bolcheviks est donc à la fois due à ces attaques sur des lieux, reflets du pouvoir tsariste et impérial mais aussi en perturbant grandement les marges de manœuvres de l'armée impériale.

Avec la révolution soviétique, c'est le prolétariat qui est mis à l'honneur, influencé par la politique de Karl Marx que Lénine adapte à ses intentions. Le peuple russe apprécie dans un premier temps cette mise en valeur car cela fait contraste avec la société aristocratique en place dans la Russie des tsars. Cependant, avec cette politique, Lénine est contesté par des courants marxistes et anarchistes qui lui reprochent de s'éloigner des pensées de Marx en ne donnant le pouvoir qu'à une minorité et non à tous les travailleurs ce qui n'est donc pas une vraie « dictature du prolétariat ».

Les syndicats sont désormais interdits. En effet quelle place peuvent-ils avoir si ceux qui les forment sont désormais au pouvoir ? C'est à la fois une façon de montrer au peuple qu'ils n'en ont plus besoin mais aussi, plus traditionnellement, une manière d'éviter les regroupements de travailleurs qui peuvent remettre en cause leurs conditions. Lénine, en parallèle, met en place une nouvelle police, la Tcheka. Celle-ci est mise en place afin d'éliminer les ennemis du Parti.

Jusqu'en 1923, la Russie est fragilisée par une guerre civile qui oppose les communistes au pouvoir, « l'armée rouge » de Trotski et les monarchistes, « l'armée blanche » dans les anciens territoires de l'empire tsariste. La victoire de l'armée soviétique permet à la Russie de récupérer un grand nombre de ses anciens territoires² et de fonder un état fédéral.

C'est en 1922 que Lénine choisit comme capitale de L'Union des Républiques Socialistes Soviétiques la ville de Moscou. En plus de créer un changement par rapport à la capitale des tsars, le symbole de Moscou est à la fois un retour à la tradition étant donné son passé, en effet elle a déjà été capitale. Mais cette ville représente aussi un renouveau total, car après sa destruction due à un incendie lors de la prise de Moscou par Napoléon, elle est une petite ville c'est donc une reconstruction et une restructuration qui attend cette ville désormais capitale.

² La Biélorussie, l'Ukraine et la Transcaucasie sont alors intégrées à l'état fédéral de l'URSS.

Lénine et son parti gouvernent durement la Russie et ses états fédéraux. La dictature du prolétariat est compliquée tant au niveau politique, économique mais aussi social. Des famines apparaissent à cause du communisme de guerre et la peur de la Tcheka tient la population à la merci des décisions du parti.

Staline devient secrétaire général du Parti le 3 avril de la même année 1922, après de nombreuses querelles au sein de son parti sur l'avenir de la construction du socialisme en Russie. Staline finit donc par s'imposer à la tête du gouvernement mais cela ne s'est pas fait d'une seule traite. Dès la fin des années 1920 il commence déjà avoir de plus en plus de responsabilités auprès du gouvernement, et, après la mort de Lénine en 1924, il devient dirigeant de l'URSS en plus de son poste de secrétaire général malgré les réticences du précédent chef. Lénine a même écrit dans son testament que Staline est trop violent et qu'il faut que les membres du Parti tente de le destituer de son poste de secrétaire général. Lénine ne pense pas que le camarade Staline soit apte à diriger l'URSS.

Joseph Staline réorganise l'URSS de Lénine afin de pouvoir régner sans adversaire. Pour cela il reforme la police politique, l'ancienne Tcheka remplacée par la Guépéou, pour éliminer Trotski, son principal adversaire à la tête de l'Union Soviétique et Zinoviev puis Boukharine. Il se trouve donc seul maître du Parti.

Sous Staline, tout est sous son contrôle. La NEP (Nouvelle Politique Economique) proposée par Trotski en 1920 puis défendue par Boukharine, est abandonnée pour la collectivisation et la création des kolkhozes, fermes agricoles collectives. Le seul parti est le parti bolchevik, l'URSS devient donc une dictature. La Guépéou envoie les opposants politiques dans les goulags, pour l'essentiel en Sibérie car la vie y est rude et il est difficile de s'échapper des camps.

Avec Staline, c'est aussi la façon d'aborder l'industrie qui est modifiée et qui va changer le style de vie des russes. En effet, le nouveau dirigeant du Parti souhaite mettre l'accent sur l'industrie lourde car, par rapport aux pays d'Europe de l'Ouest et de l'Amérique, la Russie est grandement en retard. Staline le dit lui-même dans son ouvrage *Les questions du léninisme*

« Voulez-vous que notre Patrie socialiste soit battue et qu'elle perde son indépendance ? Nous retardons de cinquante à cent ans sur les pays avancés. Nous devons parcourir cette distance en dix ans. Ou nous le ferons, ou nous serons broyés. »³

Les kolkhozes font partie, et même sont dans une certaine mesure à l'origine de ce souhait de l'amélioration de l'industrie car l'agriculture traditionnelle ne suffit plus et il est nécessaire, selon Staline, de pratiquer l'agriculture collective et intensive. Et, découlant de ce nouveau traitement de l'agriculture, les paysans ont besoin de machines afin de passer à l'agriculture massive et de plus de ressources. Les villes s'agrandissent et les transports, qu'ils soient individuels ou en communs, connaissent un nouvel essor. Avec cette nouvelle industrialisation, c'est aussi le nombre d'ouvriers qui augmente, il triple de 1928 à 1932.

Différentes classes sociales apparaissent avec l'industrialisation, cela est, en principe, contraire aux lignes directrices du Parti. Staline change alors le salaire horaire pour un salaire à la pièce. Cela favorise le productivisme afin d'avoir un salaire plus élevé, c'est le principe du stakhanovisme. Cette nouvelle façon de penser le salaire ne change pas la classification des classes et creuse encore plus les écarts. De plus, cette décision fait qu'un climat tendu apparaît dans les usines car c'est la qualité et la vitesse du travail qui prime. Il est donc nécessaire, pour les ouvriers, d'avoir le meilleur rendement possible et de faire attention aux éventuelles dénonciations de leurs collègues ainsi qu'aux absences dues aux problèmes de santé. En effet, dorénavant ces éléments peuvent les conduire à des mesures de sanction voire à un renvoi. La peur et le malaise qui se trouvaient déjà chez les adversaires politiques du gouvernement et ceux qui ne respectaient pas les désirs du Parti, arrivent désormais dans les classes les plus basses de la société russe. Les conséquences varient selon les fautes commises mais que l'on ait fait une erreur au travail ou que l'on ait trahi le pays par le biais d'une création de syndicat, c'est la même peur qui anime le peuple. François-Xavier Nérard a étudié le principe de dénonciation sous le pouvoir Stalinien, il explique simplement ce qui se passe avec les aspects positifs et négatifs :

« Au nom de la lutte contre le bureaucratisme, les citoyens sont invités à adresser aux autorités leurs motifs de mécontentement, à « révéler » les abus et à « démasquer » leurs auteurs. Cette pratique va prendre une place grandissante tout au long des années trente. [...] Elle n'est pas qu'un instrument de répression ou un moyen pour certains d'assouvir [les] vengeances [du peuple] ou de manifester leur haine. Elle est aussi, pour les citoyens soviétiques interdits de grève ou d'opposition, un moyen de dire leur mal-être, leurs frustrations. »⁴

³ MARTENS, Ludo. *Un autre regard sur Staline*. p. 49.

⁴ NERARD, François-Xavier. *5% de vérité. La dénonciation dans l'URSS de Staline (1928-1941)*.

Staline développe sous sa domination ce que l'on appelle le « culte de la personnalité ». Cette stratégie sert à asseoir son emprise sur le peuple russe par le biais de l'éducation, de propagande massive et de l'utilisation des arts en sa faveur. Il se présente comme le digne héritier de Lénine, le « père » de la nation et développe un nationalisme aigu qu'il souhaite transmettre à son peuple. Des codes sont établis sur cette imagerie et les artistes qui reçoivent les commandes du Parti doivent s'y conformer. Tous les arts qui peuvent lui permettre de diffuser ses messages y sont soumis : la littérature surtout par le biais de poèmes, les arts plastiques pour les affiches, les tableaux et les statues et la musique essentiellement par les hymnes.

Dans les affiches il y a bien sûr l'omniprésence du rouge communiste et bien souvent du marteau et de la faucille. Il est possible d'observer une grande présence de lignes géométriques qui par leur mouvement et leurs formes rappellent la toute nouvelle industrialisation du pays. Ces lignes géométriques sont parfois le résultat de la construction de l'affiche qui est habituellement fabriquée avec des droites qui ne sont pas des horizontales et des verticales ce qui donne un effet de construction claire et permet d'inclure plusieurs points de lecture dans la même affiche.

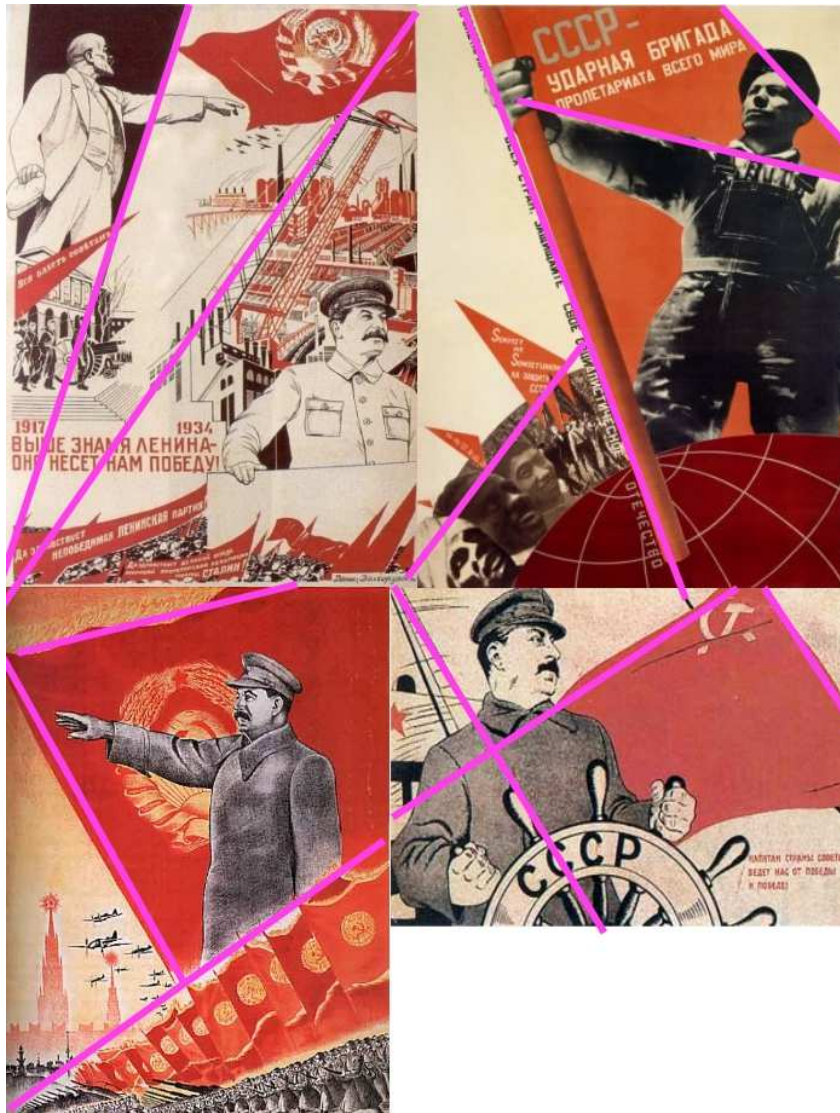


Figure 1 Montage d'affiches prises par hasard sur Google image

Ce montage permet de mettre en valeur certaines droites (ici en rose) qui donnent forme aux affiches. Ce sont quatre visuels pris au hasard, dont les deux supérieurs sont des affiches de propagande et les deux inférieurs font parties du culte de la personnalité de Staline. Sur ces quatre affiches ces droites sont présentes et de façon très visible. La construction est donc un élément non négligeable et récurrent.

Les regards des différents personnages, et surtout leur direction sont importants. Les personnes sont toujours de trois-quarts ou de profil et ont un regard qui forme encore une fois une droite nette. Cela signifie que ces hommes (ou femmes) savent ce qu'ils veulent et qu'ils sont sûrs de la façon dont ils vont y arriver. Pour Staline c'est l'aspect directif, de meneur qui ressort.

Staline est toujours représenté en uniforme, cela lui donne de la distance vis à vis du peuple dans le sens où il est le chef et l'autorité. L'ouvrier, lui est en bleu de travail, ce qui est aussi une sorte d'uniforme.



Figure 2 VLADIMIRSKI, Boris. *Des roses pour Staline*. 1949 Huile sur toile. 100x141cm. Lieu inconnu.⁵

Dans cette peinture de Vladimirski, le spectateur n'est pas soumis aux mêmes codes que pour les affiches concernant les couleurs et de la construction. L'œuvre est de style réaliste. Malgré les différences avec les affiches de propagande, on retrouve deux éléments que l'on peut remarquer dans les affiches : Staline en uniforme et des enfants. Ces enfants sont eux aussi dans leur uniforme, ceux des jeunesses communistes. Les jeunes gens sont représentés remerciant leur chef d'état et c'est pour cela qu'ils sont représentés lui offrant des roses. Staline, lui, pose une main protectrice sur un des enfants. Il est donc le tuteur de la jeunesse et donc celui qui permet de faire grandir les enfants. C'est pour cela que ceux-ci doivent lui montrer leur admiration. Staline regarde encore au loin et se positionne de trois-quarts, il ne regarde donc pas les enfants mais l'horizon.

Les couleurs sont gaies et les roses rouges rappellent encore une fois la couleur de l'URSS mais de façon moins criarde que sur les affiches.

Cette œuvre donne une impression de tranquillité, les plantes au second plan ne possèdent pas de mouvement, l'éclairage est bien présent mais doux, les enfants sont calmes et

⁵ <http://pierre-mera.ac-versailles.fr>

Staline leur montre la protection qu'il donne aux enfants et qu'il a le regard tourné vers leur avenir.

Joseph Staline veut donc se montrer comme étant un protecteur, celui qui permet à la nation de grandir par le biais de la jeunesse. Il souhaite aussi rassurer son peuple en montrant cette tranquillité et dans le paysage et dans son regard. L'avenir est mis en avant, le communisme est fait pour durer et le meilleur est à venir. A noter la date de l'œuvre, 1949 qui se situe après la seconde guerre mondiale et pendant la guerre froide, Staline a besoin de montrer à son peuple tous ces symboles.

Le domaine de la littérature est aussi touché par le souhait de Staline d'être glorifié et vu comme un père.

Rakhimov publie dans la revue *Pravda*, le 28 Août 1936 un texte Ouzbek de Avidenko

« Ô grand Staline, Ô chef des peuples □ Toi qui fais naître l'homme □ Toi qui fécondes la terre □ Toi qui rajeunis les siècles □ Toi qui fais fleurir le printemps □ Toi qui fais vibrer les cordes musicales □ Toi splendeur de mon printemps, □ Soleil reflété par des milliers de cœurs. »⁶

On retrouve encore une fois l'imagerie du chef, de celui qui fait grandir, « le soleil », il fait « fleurir » et il est même ici celui qui permet la naissance, donc dans le sens réel du mot père car, selon l'auteur, il « féconde ».

On retrouve l'essence ce de texte dans la cantate *Zdravitsa opus 85* composée en 1939 par Prokofiev. Dans cet hymne à Staline, ce sont les mêmes images que Avidenko qui sont utilisées.

Staline fait donc très attention à son image jusqu'à établir des codes et tout est contrôlé afin d'avoir une pleine maîtrise sur le peuple russe.

Le chef d'état de l'URSS développe, comme beaucoup d'autres pays, un certain nationalisme. Pour cela il glorifie les avancées que le parti communiste a pu amener en Russie et il utilise l'image des grands héros nationaux afin d'unifier et de rappeler la grandeur traditionnelle russe.

Alexandre Nevski, prince de Novgorod au XIII^e siècle, est désigné comme étant un héros national le 29 Juillet 1942. Le prince Nevski avait repoussé les chevaliers teutoniques qui souhaitaient conquérir la Russie et restaura la paix. Pour l'église orthodoxe, il est aussi un

⁶ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Stalinisme>, chapitre sur le Culte de la personnalité.

saint. Son nom est prêté, en parallèle de cette déclaration le traitant désormais comme un personnage de légende politique, à une décoration militaire récompensant la bravoure au combat, à l'image du prince. Cette médaille est instaurée pendant la bataille de Stalingrad qui se déroula de juillet 1942 à février 1942 afin de remotiver les troupes militaires alors que les soldats russes connaissent un conflit qui s'éternise.

Ce héros est le personnage principal d'un film de Serge Eisenstein sorti la même année dont Sergei Prokofiev compose la bande originale. C'est d'ailleurs grâce à ce film que Staline a décidé de choisir Alexandre Nevski comme héros national. Staline et Nevski ayant le même souhait et le même ennemi : l'Allemagne.

La revue *Histoire et Anthropologie* porte un intérêt particulier au souhait de Staline de renouer avec l'histoire russe. Les rédacteurs de cette revue citent un discours du 7 Novembre 1941 où le dirigeant russe s'exprime à ce propos. Ce discours date d'un an avant qu'Alexandre Nevski soit considéré comme un héros national et permet de voir que cela est déjà présent dans l'esprit de Staline. Cette prise de parole est, encore une fois destinée des militaires participants à la seconde guerre mondiale :

« La guerre que vous faites est une guerre de libération, une guerre juste. Une guerre où peuvent vous inspirer les figures héroïques de nos grands ancêtres, Alexandre Nevski, Dimitri Donskoï, Minine et Pojarski, Alexandre Souvorov, Mikhaïl Koutouzov ! »⁷

Et ils rajoutent : « *Staline évoque ici les grands hommes de la civilisation russe, Pouchkine, Tolstoï, Tchaïkovski et les grands héros nationaux.* »⁸ Cela montre que Staline s'enracine dans l'histoire russe dans sa globalité, que ce soit au niveau purement historique dans le sens politique mais aussi dans sa construction culturelle. Cet intérêt pour le folklore et parfois son utilisation dans un cadre nationaliste préoccupe aussi les artistes de cette époque sous ce régime mais aussi, plus globalement, en Europe.

La politique intérieure de l'URSS influe sur sa politique extérieure entre ouverture et nationalisme fort. La politique extérieure va d'ailleurs connaître un changement durant la seconde guerre mondiale qui est un bouleversement pour tous les états concernés. L'expansionnisme n'est plus la priorité de l'état russe. La Russie et le IIIe Reich

⁷ REVUE HISTOIRE ET ANTHROPOLOGIE. *Histoire et anthropologie* n°24 – Mémoires, cultures et traditions. p. 116.

⁸ *Ibid.* p. 116.

représentés respectivement par Molotov et Ribbentrop concluent le pacte « germano-soviétique » le 23 Août 1939 constituant un accord économique et militaire et une promesse de non-agression mutuelle. Les deux pays pourtant en principe « ennemis » se concertent et s'unissent dans ce pacte. Ils redéfinissent leurs frontières et se partagent la Pologne. L'URSS procure notamment du pétrole et du blé à l'Allemagne tandis que celle-ci offre en échange des biens manufacturés.

Ce pacte doit durer dix ans selon le traité mais l'Allemagne, et surtout sous l'impulsion d'Hitler, le rompt en 1941 avec l'opération « *Barbarossa* »⁹. Cette opération vise à envahir l'URSS, à la manière des chevaliers teutons qui ont été chassés par Alexandre Nevski, et écraser le régime soviétique. Les blocs allemand et russe s'affrontent violemment et les pertes matérielles et humaines sont importantes. Cette tentative d'invasion allemande est un échec dû essentiellement à des problèmes de logistique car les différents modules militaires des allemands ne sont pas adaptés à la géographie russe et l'URSS est trop vaste pour que l'attaque soit rapidement efficace. « *Barbarossa* » réveille chez le peuple russe un sentiment national encore plus fort. Ces ressentis se traduisent aussi dans la conduite artistique soviétique.

Après la seconde guerre mondiale, Andreï Jdanov, responsable de la propagande du Parti depuis 1938, applique à la culture sa doctrine appelée « jdanovisme ». Selon *Le Russionnaire*, encyclopédie didactique à visée populaire, la définition du Jdanovisme est :

« [Une] Préoccupation des autorités soviétiques de contrôler les arts et les lettres, du nom du principal artisan de ce mouvement, Andreï Alexandrovitch Jdanov, qui, jusqu'à sa mort en 1948, s'employa à enlever toute liberté aux créateurs. Le jdanovisme systématique se développa dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. Zochtchenko et Akhmatova chez les écrivains, Chostakovitch et Prokofiev chez les musiciens en furent victimes. Jdanov a été surnommé le *bourreau culturel* de Staline, il a survécu à son instigateur. Dans le domaine musical, le censeur attitré de cette politique fut le compositeur Tikhon Khrennikov, d'où le terme *khennikovisme*. »¹⁰

Cette définition, écrite à l'époque contemporaine, est claire sur l'aspect négatif du jdanovisme artistique car il « enlève toute liberté aux créateurs ».

⁹ Barberousse en français.

¹⁰ DORION, Henri et TCHERKASSOV, Arkadi. *Le Russionnaire - Petite encyclopédie de toutes les Russies*. Québec. p. 119.

Jdanov nomme le compositeur Khrennikov¹¹ secrétaire général de l'Union des compositeurs soviétique. C'est lui dirige la ligne directrice musicale qui doit être l'équivalent du réalisme socialiste en musique. Il décide de ce qui est conforme ou non et de qui peut recevoir le prix Staline artistique, attribué aux opposants aux dictatures (sans compter celle de Staline, bien sûr). Les lignes directrices du Comité central sont suivies dans tous les arts et conditionnent la vie créatrice des artistes.

Prokofiev entretient une histoire compliquée avec le régime soviétique¹². Il a été tantôt dénigré tantôt apprécié et ses œuvres ou celles auxquelles il a participé sont surveillées de près par les responsables artistiques du régime dont Khrennikov.

Le compositeur russe commence son histoire avec le régime soviétique par l'exil. En effet, après la révolution d'Octobre, le pays étant en guerre civile, Prokofiev préfère, en 1918, fuir vers l'étranger. Il gagne en dix-huit jours sa première escale au Japon qu'il rejoint par une ville de l'extrême Sud-Est de la Russie : Vladivostok. Il reste deux mois au Japon et en profite pour y donner des concerts. Nestiev commente la popularité que Prokofiev a auprès du public et des journalistes japonais.

« Les japonais étaient bien intéressés par le jeune musicien russe. Il organisa trois récitals avec ses œuvres ; deux au Théâtre impérial de Tokyo et un à Yokohama. Beaucoup de journaux tokyoïtes ont écrit à propos de ces concerts. A Tokyo l'essentiel du public était Japonais, à Yokohama, européen. »¹³

Sergei Prokofiev jouit d'une certaine notoriété au Japon et ces concerts lui permettent de tester ces œuvres auprès d'un public large avant de rejoindre l'Occident, ils lui font aussi gagner un peu d'argent afin de continuer son « voyage ». Il est intéressant de noter le fait que des européens fassent le déplacement jusqu'à Yokohama afin d'assister aux récitals du jeune compositeur russe.

Après ces deux mois en Asie, Prokofiev se rend aux Etats-Unis en traversant l'Océan Atlantique avec une escale à Honolulu, la capitale de l'Etat d'Hawaï. Il fait d'abord une étape à New-York puis dans la ville de San Francisco.

¹¹ 1913-2007, élève de Chébaline. Ancien camarade de Khatchatourian.

¹² Les détails concernant l'histoire de chaque œuvre avec le pouvoir sera étudié en particulier lors de l'analyse de l'œuvre.

¹³ NEST'EV, Izrail' Vladimirovitch. *Prokofiev*. p. 76 (traduction personnelle).

Sergei Sergeivich arrive à New-York en Septembre. Sa musique est moins plébiscitée par le public américain que par l’auditorat japonais. Il organise comme au Japon des récitals et concerts afin de faire mieux connaître sa musique. Le premier de ces concerts se déroule le 20 Novembre 1918. Les journaux décrivent le compositeur russe et sa musique comme « sauvage », « étrange », « russe ». L’intérêt des américains pour les évènements révolutionnaires russes se reprend sur la musique de Prokofiev sans que la musique soit l’objet de départ ce qui peut expliquer les critiques plutôt négatives des journalistes. Il est plus considéré comme un témoin historique que comme un véritable musiciens. Au printemps 1920 il quitte les Etats-Unis pour s’installer en Europe faute de pouvoir rentrer en Russie. Il passe par Paris et par Londres où il retrouve Diaghilev et Stravinski. Diaghilev lui propose de nouvelles collaborations¹⁴ dont la production de *Chout*. Après une tournée aux Etats-Unis, Prokofiev retourne en Europe pour gagner cette fois-ci la France où il va s’installer et notamment une longue période dans la capitale. Lors de sa période parisienne, Prokofiev écrit un nombre important d’œuvres.

En 1927 il effectue sa première tournée en Russie depuis son exil. Cette tournée dure deux mois et il rencontre un fort succès auprès du public russe et est reconnu comme un compositeur russe ayant eu du succès en Occident. Cette tournée renforce son sentiment de mal du pays vis-à-vis de la Russie et c’est en partie ce qui va le décider à accepter la proposition du gouvernement soviétique en 1933 qui l’incite à rentrer dans son pays natal. Le Parti met à disposition un appartement à Moscou pour le compositeur. Ce n’est pas le seul tour de force du parti soviétique, afin de convaincre Prokofiev ils lui commandent des œuvres (dont la bande originale du film *Lieutenant Kijé* en 1933) et lui proposent des tournées. Il avait pourtant été accusé d’avoir un style bourgeois au début des années trente mais la tournée en Russie de 1932 semble avoir convaincu le Parti de ramener Prokofiev de leur côté.

Dans le tableau ci-dessous sont récapitulés certains évènements marquants de l’histoire entre Prokofiev et le pouvoir soviétique. Les éléments sur fond bleu sont ceux ayant une portée plutôt négative et les évènements sur fond jaune sont dans un élan plus positif.

1918	Fuite suite à la guerre civile déclenchée par la révolution d’Octobre
1925	Prokofiev reçoit une lettre concernant les modalités de son éventuel retour.

¹⁴ Avant la Révolution d’Octobre, Prokofiev a déjà rencontré Diaghilev à Londres. Il lui composa le ballet en 1914 *Ala et Lolli* qui ne fut finalement jamais monté en tant que ballet mais repris en tant que suite pour orchestre sous le titre *Suite Scythe*.

1927	Proposition pour assister à un évènement à l'ambassade et pour rentrer en URSS
1930	Lettre du consul général de l'URSS à Prokofiev concernant un article de journal citant le compositeur comme un immigré à Paris
1933	Retour en URSS
1937	-Prokofiev devient citoyen russe officiellement -commande officielle d'une cantate pour le 20e anniversaire de la révolution d'octobre qui est finalement censuré
1938	-Interdiction de se produire à l'étranger -6 Avril : Concert à l'ambassade de l'URSS à Paris ¹⁵
1941	Le 21 Décembre : Concert du BBC Symphony Orchestra « en l'honneur du 60e anniversaire de Staline » dont la programmation contient du Prokofiev
1943	Récompensé de l'Ordre du drapeau rouge du travail et prix Staline : 7 ^e sonate (2 ^e place)
1945	Censure d' <i>Ivan le Terrible 2</i> et Prix Staline pour <i>Ivan le Terrible</i> premier volet
1946	-Prix Staline pour la 8 ^e sonate, la <i>Symphonie n°5</i> et <i>Cendrillon</i> -Réunion de Prokofiev et Chostakovitch avec Jdanov concernant la façon d'écrire de la musique communiste
1947	-Prix Staline pour la <i>première sonate pour violon et piano</i> -5 Novembre : il reçoit le statut Activiste mérité de l'URSS
1948	-10 Février : Prokofiev assiste à une cérémonie au Kremlin qui le fait passer du statut d'activiste mérité des arts en URSS à celui d'artiste du peuple -Lina Prokofiev est arrêtée et envoyée en Sibérie pour suspicion de trahison et d'espionnage -Censure "globale" à cause du rapport Jdanov -Censure de l'opéra <i>L'histoire d'un homme véritable</i> (fait pour plaire au pouvoir à la suite de sa censure officielle) -27 Décembre : Session plénière avec Khrennikov pour l'union des compositeurs soviétiques
1951	Prix Staline pour <i>La garde de la paix</i> (2 ^e place)
1957	Prix Lénine pour la 7 ^e symphonie (prix posthume)

Sur ce tableau ce n'est pas le nombre d'éléments positifs ou négatifs qui est particulièrement parlant mais surtout les variations entre l'un et l'autre parfois même au sein d'une même année. Prokofiev et le pouvoir soviétique ont une relation ambivalente passant par la censure jusqu'au statut d'« artiste du peuple » qui est une haute distinction pour un artiste en URSS.

L'année 1948 est particulièrement marquante dans cette relation. Natacha Laurent commente à quel point cela affecte plusieurs compositeurs de grande renommée.

« Tout au long de l'année 1948, c'est la musique soviétique et ses plus illustres représentants, tels que S. S. Prokofiev, Chostakovitch, A. I. Khatchatourian, qui furent accusés d'avoir oublié

¹⁵ Voir annexe 1.

« l'immense rôle social de la musique pour flatter les goûts dégénérés d'une poignée d'individualistes esthétisants ». En réalité, formalisme et cosmopolitisme apparaissent comme les deux facettes d'un même « culte servile de l'Occident. »¹⁶

Prokofiev est officiellement censuré à la suite du « Rapport Jdanov ». Il est décrit comme faisant preuve d'un « formalisme excessif » et ne correspondant pas aux attentes artistiques soviétiques décrites dans le rapport. La censure menaçante conditionne les créations de cette époque plus ou moins consciemment chez les artistes.

Certaines des œuvres censurées ou primées par le pouvoir soviétiques font partie de la musique que Prokofiev compose pour une collaboration avec un art visuel. En effet, le compositeur russe entretient une production de musique « scénique » relativement importante : huit opéras, quatre musiques de scène pour le théâtre, neuf musiques de film et huit musiques de ballet ainsi que le conte musical *Pierre et le loup* destiné à être joué dans les théâtres. La musique de ballet est classée comme « traditionnelle » après la grande période de l'âge d'or du Bolchoï impérial. Ce genre est toujours en vogue au vingtième siècle et notamment avec les « Ballets russes » de Serge Diaghilev avec qui Prokofiev va lui aussi collaborer. La musique de cinéma, elle, est beaucoup plus récente depuis l'avènement du cinéma parlant ou cinéma « sonore ». Prokofiev participe à ces premières « bandes originales » et à l'avènement du cinéma russe dont la collaboration avec Sergei Eisenstein a produit des œuvres reconnues encore de nos jours.

Les œuvres pour ballet sont composées entre 1915 et 1953 et les bandes originales entre 1933 et 1946. Ces œuvres encadrent donc le début et la fin de la carrière de Prokofiev. La musique pour ballet est présente dans une majeure partie de la production musicale de Prokofiev sans compter les premières œuvres de jeunesse au tout début du vingtième siècle. Les musiques de films sont plus largement composées dans la seconde moitié de la production musicale du compositeur russe mais elles sont créées dans un temps plus réduit. Les œuvres pour la danse et pour le cinéma sont parfois créées simultanément et Prokofiev doit, dans sa musique, gérer un rapport à l'image différent dans ces deux genres mais qui peuvent se nourrir l'un de l'autre. Prokofiev s'intéresse au rapport entre musique et image et à la façon de les faire interagir. Le support visuel intéresse de près le gouvernement russe car c'est la façon la plus simple de communiquer des idées avec le

¹⁶ LAURENT, Natacha. L'Œil du Kremlin – Cinéma et censure en URSS sous Staline. p. 245.

peuple, c'est d'ailleurs pour ça que Staline l'utilise pour sa propagande et son culte de la personnalité. Les films auxquels Prokofiev va participer sont donc tout particulièrement surveillés car ils sont faciles d'accès pour le peuple. C'est parfois même au sein de l'équipe de tournage que le Comité artistique s'immisce afin de mieux contrôler ce qui se fait. Concernant les ballets, la censure va aussi s'appliquer mais soit au niveau de la danse ou de la musique mais ce support inquiète moins le Comité bien qu'il soit presque autant surveillé que les autres arts.

La musique de ballet

-

De la France à la Russie

L'importance du ballet en Russie

Le ballet est un genre particulièrement en vogue au début du vingtième siècle. Diaghilev s'efforce de faire participer Russes et Français à des créations faisant preuve d'audaces artistiques.

En Russie, le ballet tient déjà une place de choix dans l'empire. Le 15 janvier 1825, sous Alexandre 1^{er}, le théâtre du Bolchoï est inauguré dans la ville de Moscou. Il est construit sur les ruines du Théâtre Petrovski qui accueillait de nombreuses représentations théâtrales et lyriques et possède sa propre troupe de ballet. En 1860, dans la ville de Saint-Petersbourg, le Théâtre Mariinski est achevé. Ce théâtre accueille lui aussi une compagnie de ballet. Il a une particularité, sa scène, qui est très large et cela va influencer dans la création des chorégraphies qui doivent s'adapter à cette nouvelle disposition.

Les deux plus grandes villes de Russie possèdent leur théâtre et ce sont en réalité deux écoles qui s'affrontent. La formation de leurs danseurs est différente ainsi que leur direction artistique. Ces différences et leur rivalité permettent une effervescence créatrice chez les chorégraphes et les deux compagnies de ballet. Entre le Théâtre Mariinski et le Bolchoï vont se créer les plus grands ballets « classiques » russes dont la renommée va transparaître dans le monde entier. C'est en effet en ces lieux où les créations des ballets de Tchaïkovski tels que *Le lac des cygnes* au Bolchoï et *Casse-Noisette* au Mariinski ont été jouées. La notoriété de certains chorégraphes va être importante, Marius Petipa est l'un des plus connus et dont le nombre de créations et de productions de ballets notamment à Saint-Petersbourg est conséquent. Il est important de noter que Marius Petipa est français mais il a réussi à s'imposer en tant que directeur de ballet au Théâtre Mariinski. Ses prédécesseurs eux aussi étaient français et se sont exilés en Russie. Cette tradition considérée comme russe au vingtième siècle a été en fait en partie dirigée et créée par des français. Au Théâtre Bolchoï, les directeurs de ballets sont russes, la rivalité entre ces deux écoles est donc due à une esthétique plutôt française au Théâtre Mariinski et plus russe au Bolchoï.

Cette époque impériale permet à la Russie une certaine renommée mondiale au niveau du ballet et de la musique de danse.

Serge Diaghilev monte sa troupe des Ballets Russes en 1907 sous le régime tsariste. Dans cette compagnie de ballet, il réunit des danseurs du Mariinski. Les premières œuvres créées au sein des Ballets Russes ont été composées uniquement avec des artistes russes. Ses premières créations sont le fruit des chorégraphies de Michel Fokine. Les décors et

costumes sont créés par Baskt, Benois et Roerich, qui sont des artistes récurrents au sein de cette troupe, ainsi que d'autres artistes plastiques russes qui sont eux engagés plus sporadiquement ou même présents une seule fois.

A partir de 1909, la troupe s'engage dans une saison à Paris, cette ville sera un lieu où les Ballets Russes vont souvent s'établir pour leurs tournées. Deux ans plus tard, la compagnie de ballet se lance dans une tournée internationale. Lors de ces tournées internationales, la composition, les décors et costumes et les arguments sont ouverts à l'écriture par des artistes étrangers tout en gardant des chorégraphies purement russes. Le principal intérêt de Serge Diaghilev est de créer des œuvres audacieuses dans tous les domaines artistiques qui composent le spectacle de ballet. Il s'inscrit dans une certaine tradition du ballet russe mais ouvre la création aux étrangers tout en gardant l'appellation de Ballets Russes.

Les Ballets Russes continuent leurs créations pendant et après la révolution d'Octobre en Russie. Ceux-ci étant en Europe ne sont pas directement touchés par ce changement de régime mais cela va affecter les artistes avec lesquels ils travaillent. C'est notamment avec la création du ballet *Parade* qu'une polémique a éclaté. En effet, pour les artistes français il n'est pas évident de travailler avec les « Ballets Russes » avec la montée du communisme en Russie. Il y a donc un climat tendu à Paris entre la presse et les artistes collaborant à la troupe de Serge Diaghilev. Les Russes qu'ils soient communistes ou non sont rattachés à l'image des révolutionnaires soviétiques, qui, en Europe, est empreinte d'une forte connotation négative.

La situation politique ne change pas la vision que les Européens ont des Russes mais cependant modifie le statut des danseurs de la troupe. En effet, ces interprètes étant hors de la Russie pendant le changement de régime, ils sont considérés comme des exilés politiques. Bien sûr ce n'est pas la raison pour laquelle ils sont partis hors de la Russie mais c'est désormais leur condition.

Après l'installation du parti soviétique, il est étrange de voir que le ballet, malgré son histoire et sa réputation, demeure au sein de la pratique artistique russe car l'histoire du ballet russe se construit essentiellement de la période romantique. Le ballet est un art bourgeois qui n'est pas forcément accessible à toutes les bourses et à un public sans éducation artistique. Au vingtième siècle, cet art est toujours considéré comme bourgeois à cause de son histoire mais le souhait du Parti est de garder cette tradition du ballet mais en

la rendant accessible à un public plus large, de couper le sentiment élitiste rattaché à cet art. En faisant du ballet un art d'une grande accessibilité, il passe d'un art bourgeois à un art du peuple. C'est en effet une directive commune à tous les arts sous l'URSS, l'important est la compréhension de tous, quitte à censurer des œuvres dont la qualité artistique est importante mais qui est considérée comme non conforme au « cahier des charges » de la clarté pour tous. Malgré la volonté du régime soviétique de se détacher de toutes les formes du passé, car rattachées au régime tsariste et à l'empire, il garde cependant des éléments passéistes tout en essayant de les renouveler afin de les aligner aux directives esthétiques de l'ère soviétique.

Prokofiev et le ballet

Sergei Prokofiev, en tant que musicien russe connaît bien la tradition très forte du ballet qui existe dans son pays. Il fait ses études musicales à Saint-Pétersbourg, la ville du Théâtre Mariinski.

Le compositeur russe s'enthousiasme assez tôt pour cette forme musicale.

« Serge Prokofiev qui était à Londres assista à cette superbe saison. Il avait alors vingt-trois ans, c'était son second voyage à l'étranger. Deux ans auparavant à Moscou, il avait entendu Stravinski jouer un arrangement pour piano de l'*Oiseau de feu* et eu le courage de dire en sa présence qu'il s'agissait purement et simplement d'un pastiche de Rimski-Korsakov. Cependant il était fasciné par l'effet que faisaient les nouveaux ballets sur scène. [...] Prokofiev suivit avec une attention soutenue autant de représentations qu'il put de l'*Oiseau de feu*, de *Petrouchka* et de *Daphnis et Chloé* : il espérait pénétrer ainsi le secret de la musique de ballet. Il prolongea son séjour à Londres jusqu'au milieu de juillet. »¹⁷

C'est avec les Ballets Russes de Diaghilev que Sergei Prokofiev, jeune compositeur, prend le temps de découvrir l'art de l'écriture de la musique de ballet dans sa version contemporaine et c'est pour cela qu'il rallonge son escale à Londres. Il assiste aux premières œuvres phares de la troupe et rencontre Serge Diaghilev. Celui-ci va être la première personne à commander des ballets à Prokofiev. L'impresario russe est donc à l'origine à la fois du réel intérêt du compositeur à ce genre mais aussi des créations de ballets que Prokofiev commence avec lui ; travail qu'il va ensuite poursuivre en dehors des Ballets Russes.

Certains des ballets de Prokofiev sont encore aujourd'hui de grands succès mais ceux-ci n'ont pas forcément gardé les chorégraphies originelles. On peut compter *Le Fils*

¹⁷ BUCKLE, Richard. *Diaghilev*. p. 330.

prodigue, Roméo et Juliette et Cendrillon parmi les plus grands succès. D'autres sont désormais tombés dans l'oubli et ne sont plus donnés en spectacle comme *Sur le Borysthène*¹⁸ et *La fleur de pierre*.

Les premiers ballets avec Diaghilev (1914-1929)

En comptant l'échec d'*Ala et Lolli*, Sergei Prokofiev a composé quatre musiques de ballet pour le compte des Ballets Russes de Diaghilev. Grâce à lui, Prokofiev travaille et fait ses preuves dans ce genre prisé à la fois par Diaghilev mais par les musiciens russes en général à cette époque. Dans le cadre des Ballets Russes, Prokofiev a écrit les musiques d'*Ala et Lolli*, *Chout*, *Le pas d'acier* et *Le Fils prodigue*. Seuls les trois derniers seront écrits avec des chorégraphes différents pour chacun des ballets. Il n'y a donc pas d'unité stylistique concernant l'identité visuelle de ces ballets car le style de la chorégraphie et celui des décors (et costumes) vont souvent de pair. Tous ces ballets sont créés dans la capitale française, *Chout* au Théâtre de la Gaité, *Le pas d'acier* et *Le Fils prodigue* au Théâtre Sarah Bernhardt.

Diaghilev et Prokofiev parlent pour la première fois d'une éventuelle collaboration à Londres en 1914.

« A la demande de Nouvel¹⁹, il joua son second concerto de piano à Diaghilev. Sert trouva la musique « fauve », mais Diaghilev eut aussitôt l'envie d'en faire un ballet. Prokofiev voulait écrire un opéra tiré d'un roman de Dostoïevski : *Le Joueur* mais Diaghilev rétorqua : « L'opéra est une forme passée. Ce que le public veut aujourd'hui, c'est du ballet et de la pantomime. » . Il demanda au jeune homme de lui écrire un ballet sur « un conte de fée russe ou un sujet préhistorique », demandant à Nouvel de le mettre immédiatement en contact avec le poète Sergei Gorodetski. »²⁰

Diaghilev montre à Prokofiev que l'écriture d'un ballet peut lui permettre une certaine renommée car ce genre est plébiscité par le public. Le directeur des Ballets Russes remarque aussi le potentiel du jeune compositeur russe qui peut à la fois faire preuve d'audace et avoir une écriture intéressante pour le ballet. C'est en croyant en Prokofiev que Diaghilev lui passe commande pour le futur *Ala et Lolli* sur un scénario de Gorodetski.

¹⁸ Ou *Sur le Dniepr*.

¹⁹ Walter Feodorovitch Nouvel (1871-1949), écrivain au service de Diaghilev.

²⁰ BUCKLE, Richard. *Diaghilev*. p. 341.

Ala et Lolli, l'histoire d'un refus (1914-1915)

Ala et Lolli est le premier ballet commandé par Serge Diaghilev à Sergei Prokofiev. Le livret est écrit par Gorodetski, un poète, sur les conseils de Boris Romanov qui est danseur aux Ballets Russes et chorégraphe.

Le sujet de ce ballet est lui aussi décidé par Diaghilev, qui laisse seulement deux choix au compositeur : conte de fée russe ou sujet préhistorique. Prokofiev prend la deuxième option. L'histoire se passe chez les Scythes, peuple eurasiatique vivant entre -700 et -300 avant Jésus-Christ. Elle décrit une lutte entre trois personnages de la mythologie scythique : les divinités Ala, Vellès (la mère d'Ala) et le jeune héros Lolli.

Prokofiev parle de l'une des premières rencontres avec Gorodetski qu'il rencontre afin de travailler sur ce ballet :

“A neuf heures, j'étais chez les Gorodetski. Des les premiers mots, j'étais convaincu qu'il n'avait aucune imagination dramaturgique. Il pensait le ballet comme une image plutôt qu'une action. Ma première demande, que l'action commence au levé de Rideau était oubliée.”²¹

Prokofiev porte une grande importance à la notion d'action. Le ballet n'est pas juste une succession de mouvements, le compositeur le voit comme un mélange entre une sorte de théâtre gestuel et la danse. Sa vision du ballet ne coïncide pas avec celle de Gorodetski et Prokofiev pense que cet artiste n'est pas fait pour travailler sur un tel projet.

D'après les quatre mouvements de la *Suite Scythique opus 20* tirée d'après son travail sur *Ala et Lolli*, on peut dégager les grandes lignes de l'action. Le premier mouvement « Invocation de Vellès et Ala » décrit les Scythes invoquant ces dieux. Le deuxième mouvement s'appelle « Tchoujbog et la danse des esprits » dont les deux autres titres anglais apportent une meilleure clarté « The Evil God and the Dance of the Pagan Monsters »²² et « The Alien God and the Dance of the Evil Spirits »²³. Il y a donc dans ce deuxième mouvement quelque chose de maléfique, de tribal. Il y est décrit un sacrifice à Ala et Tchoujbog le « diable » danse avec sept monstres. Le troisième mouvement se nomme « La nuit », après le sacrifice, le « diable » blesse Ala. Les jeunes filles de la lune descendent pour consoler la jeune divinité. Le quatrième et dernier mouvement est « Le départ de Lolli et le cortège du soleil ». Lolli vient sauver Ala de sa blessure mortelle. Le

²¹ ANNETTE WILSON, Deborah. *Prokofiev's Romeo and Juliet : History of a compromise*. p.104 (traduction personnelle)

²² Le dieu du mal et la danse des monstres païens.

²³ Le dieu extra-terrestre et la danse des esprits malins.

Dieu du soleil s'engage dans un combat avec le diable. Lolli, Ala et le dieu du soleil sont vainqueurs. Le soleil peut alors se lever.

Le sujet de ce ballet possède une part primitive tout comme le *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinski réalisé quelques années plus tôt. Nestiev, biographe de Prokofiev, explique que contrairement à Stravinski, Prokofiev n'est pas convaincu par ce sujet, qui semble avoir été choisi grâce au succès du *Sacre* et qui ne lui permet donc pas d'intégrer sa personnalité à cette musique de ballet. C'est une des raisons qui peut expliquer le refus de Diaghilev et de Nouvel de monter ce ballet.

La musique de Prokofiev pour ce ballet possède cette part primitive tout en gardant une harmonie propre à ce compositeur. Comme chez Stravinski, le rythme et l'énergie sont des éléments primordiaux dans *Ala et Lolli*.

Dans la première partie de « l'invocation de Veles et Ala »²⁴, le caractère mystique et rituel est immédiatement perceptible par l'auditeur. Il y a beaucoup de répétitions, des rythmes rapides illustrant des mouvements de foule et de transe et un thème aux valeurs longues et de caractère plus solennel aux cuivres. L'importance des percussions est primordiale dans cette partie. Prokofiev superpose trois sections rythmiques différentes dont des roulements au tambourin et au tambour militaire.

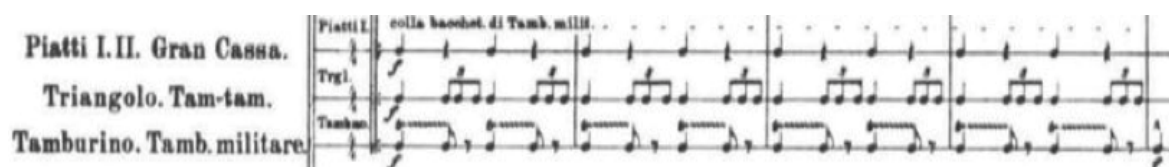


Figure 3 Premières mesures de la *Suite Scythe*

Utilisé à la fois pour donner des timbres intéressants et pour imiter des tambours chamaniques, les rythmes de cette première partie sont simples et contribuent à cadrer rythmiquement les autres instruments et au caractère.

²⁴ L'analyse est faite à partir de la *Suite Scythe*, même si elle diffère sûrement dans plusieurs aspects de la partition originale, elle est ce qui en reste le plus proche.

Le thème solennel du premier mouvement est joué à la trompette *piccolo* et doublé avec des variations par un deuxième pupitre de trompette *piccolo*. Il est dans un ambitus assez restreint avec une partie centrale *recto-tono*.²⁵



Figure 4 Thème solennel, 1er mouvement de *La suite Scythe*

L'ambitus étant peu large, on entend souvent les mêmes notes ce qui lui donne un côté lancinant. De plus ce thème est joué une deuxième fois variée avec une harmonie plus riche et des pupitres doublés. Le rythme est net et appuyé par des accents et par le *molto pesante* très cher à Prokofiev. Ce thème est donné aux instruments à vents. Ceux-ci sont très importants dans cette pièce car Prokofiev veut donner l'impression que ces instruments font parfois partie de la scène, qu'ils participent au scénario en cours.

Sous ce thème les percussions (grosse caisse, cymbales, triangle, tambourin et tambourin militaire) rajoutent une ambiance de rituel par un *ostinato* très simple et très appuyé de deux temps, un *tremolo* avec un *crescendo* et un autre accentué. Ce rythme est obsédant et s'ajoute au thème solennel afin d'accentuer le côté primitif de la scène, de l'invocation.



Figure 5 Percussions mesure 15-18, 1er mouvement de *Ala et Lolli*

²⁵ Voir annexe 2

S'en suit une partie bien plus longue qui démarre dans une nuance bien plus *piano* mais où la répétition est encore plus présente.

Sans parler de qualité chorégraphique, pour un auditeur, il est facile d'imaginer une danse comme celle du *Sacre* avec des mouvements très amples et dynamiques sur la première partie et quelque chose de plus simple et répétitif sur la deuxième. Le deuxième mouvement commence de manière assez semblable au premier : des répétitions, un rythme entêtant et un thème assez grave dans son caractère. Ensuite la musique s'affole. Les boucles sont encore une fois très présentes et oppressantes. La danse est évoquée par quelques éléments dansants entrecoupés du reste du mouvement.

« Le Dieu ennemi ... » contient pendant toute la durée du mouvement un *ostinato* de croche traversant les différents pupitres hormis un passage où cet *ostinato* est remplacé par des triolets de croches pour revenir à la croche initiale. La première partie, avant le passage en triolets (mesures 28 à 39), comporte des éléments clefs : l'*ostinato* rythmique de croches et la seconde *do-ré* et une pédale de *do*. La présence de la pédale sonne comme un grondement et le motif de secondes en croches est obsédant.



Figure 6 Premières mesures du deuxième mouvement d'*Ala et Lolli*

Prokofiev utilise aussi les contrastes de nuances pour obtenir un effet de surprise.



Figure 7 Passage des triolets aux doubles (mesures 39-40), deuxième mouvement d'*Ala et Lolli*

Ces quelques éléments, servant de base pour la suite du mouvement permettent de créer un sentiment de tension et de mal être, après tout l'ennemi menace la jeune *Ala*.

A la fin du mouvement, l'*ostinato* de croches se transforme en *ostinato* de doubles croches. Cette diminution rythmique transforme la tension en affolement. De plus, les instruments montent de plus en plus vers l'aigu et le suraigu. Ce mouvement passe d'une rythmique modérée jouée dans les graves à une rythmique rapide jouée dans les aigus dans une évolution croissante et directe de ces éléments.

« La nuit » est une réelle coupure après ces deux mouvements de caractères assez proches. Le rythme, dans un *Andantino*, est toujours présent mais n'est pas au premier plan. Ici c'est plus l'harmonie et le timbre qui sont importants et qui créent l'ambiance de ce mouvement. La simplicité des lignes rappelle toujours à l'auditeur le sujet de ce ballet. Des boucles amènent peu à peu de la dynamique et ajoutent de la tension. La harpe et les bois installent le thème du nocturne dans des nuances pianos. Au début, les flutes, en *divisi*, sont tuilées dans une sorte de canon imparfait afin d'obtenir une sorte de tapis sonore (accentué par les *tremoli*). Le mélange de leurs timbre lors du tuilage crée un nouveau timbre. Le chromatisme, élément apprécié de Prokofiev, est très présent dans ce passage.



Figure 8 Mesures 9-16 de "La nuit" dans *Ala et Lolli*

Le dernier mouvement a des similitudes avec les deux premiers mouvements mais avec une dimension plus épique. Illustrant la victoire de Lolli et le cortège du soleil cela convient parfaitement bien au scénario. Le rythme est toujours à la base du mouvement mais la partie centrale, faisant écho à « la nuit » calme cet entrain pulsé. Il y a quelque chose de moins primaire dans ce mouvement bien qu'il continue à exploiter cette dimension. L'ambitus des motifs mélodiques est plus large, toutes les familles d'instruments occupent une partie aussi importante que les autres. Il y a la présence d'une mélodie que l'on peut facilement retenir car assez courte et qui est répétée et variée. Ce thème est entendu une première fois mesure 20 par les clarinettes *solli* dans une sorte de prémonition du « vrai thème ». Il apparaît dans sa forme « complète » mesure 52 dans le *solo* des flutes piccolo. D'une version à l'autre, il garde des inflexions communes, des intervalles ainsi qu'une rythmique très proche.



Figure 9 Mélodie principale, dernier mouvement d'*Ala et Lolli*

L'aspect épique et le combat des deux dieux dans le scénario, ressortent dès le début du mouvement par l'indication *Tempestoso*, qui fait donc référence, comme son nom

l'indique, à la tempête. Prokofiev écrit ainsi une sorte de « déchainement ». Des *tremoli*, des indications « pesantes » appuient les cors et l'ensemble trombone/tuba dans les graves qui sont renforcés par un accent. La grosse caisse en battements rapides ajoute de la matière et de la tension au sein de ces premières mesures. Les nombreuses répétitions ainsi que les éventails dans les nuances donnent un côté tourbillonnant à ce début de mouvement.

The image shows a page of a musical score for the final movement of 'Ala et Lolli' by Prokofiev. The tempo is marked 'Tempestoso.' The score includes staves for the following instruments: Clarinet (Clar.), Clarinet Bass (Cl. basso), Flute (Fag.), Clarinet Bass (C.-Fag.), Horns (Cor.), Trombones IV (Tr-ne IV), Tuba (Tuba), Grand Cymbal (Gr. C.), Violins I (V-ni I.), Violins II (V-ni II.), Viola (Viole.), Cello (Celli.), and Double Bass (C.-bassi.). The woodwinds and strings are playing rapid tremolos, while the brass instruments (Horns, Trombones, Tuba) play sustained, accented notes. The score is written in 2/4 time and features various dynamic markings such as 'p pesante' and 'a. 3'.

Figure 10 Premières mesures du dernier mouvement d'*Ala et Lolli*

Le cortège finit de façon brillante, sombre harmoniquement mais éclatant par les timbres.

Harmoniquement, *Ala et Lolli* s'inscrit dans un système tonal tout en utilisant la modalité pour l'aspect archaïque et les chromatismes.

La totalité de la *Suite Scythe* ne dure qu'une vingtaine de minutes ce qui doit différer de la version ballet d'*Ala et Lolli*. Cependant il est possible d'imaginer quelques numéros du ballet à partir de la suite symphonique car les éléments principaux sont, en principe, les mêmes. L'ensemble est cohérent et il est simple de suivre le scénario à partir de la musique de Prokofiev. Beaucoup d'importance est donnée au rythme et à la répétition ce qui est intéressant d'un point de vue chorégraphique car il semble facile d'y insérer de la danse. Cependant le mouvement « La nuit » semble peu adapté à une musique de danse ou du moins pas sur cette longueur. Mais peut-être que Prokofiev a profité du changement de

forme pour inclure quelque chose de différent des autres mouvement même si cela reste inspiré de sa musique de ballet.

Chout opus 21 (1915-1920)



Figure 11 Scène de *Chout*.²⁶

Après que Serge Diaghilev a refusé de monter le ballet *Ala et Lolli*, celui-ci, toujours convaincu du talent du jeune compositeur russe lui propose alors une seconde chance sur un autre sujet.

« Diaghilev demanda alors à Prokofiev de lui écrire un ballet folklorique russe. Ils relurent ensemble les histoires d'Afanasiev et en choisirent une appelée *Chout le bouffon*. Diaghilev qui ne s'intéressait pas à la satire anticléricale supprima de l'histoire le personnage du pope et celui de sa femme. Un contrat fut établi et signé par Prokofiev qui devait recevoir 3000 roubles pour écrire un ballet sur le sujet en question. « Tachez de m'écrire de la musique vraiment russe, dit Diaghilev. Dans votre sacré Petrograd ils ont complètement oublié ce que c'est que la musique russe. » Diaghilev critiquait Prokofiev pour la diversité de ses goûts musicaux. »²⁷

²⁶ CHATOUX, Violaine. *Les « ballets russes », un art étranger entre France et Russie, Mutations et transferts culturels d'une pratique artistique*. p. 106.

²⁷ BUCKLE, Richard. *Diaghilev*. p. 342.

L'aspect typiquement russe de la musique tient à cœur à Diaghilev. Il le précise au compositeur afin de lui donner un cadre car il estime que Prokofiev s'épanche sur trop de styles musicaux différents.

Chout est un ballet en Six tableaux inspiré d'un conte populaire venant de Perm situé à l'ouest de l'Oural. Cette histoire raconte la blague lucrative d'un Bouffon et de sa Bouffonne à sept autres bouffons qui entraîne autour d'elle la mort des sept femmes des bouffons et d'une chèvre ainsi que la fausse mort du Bouffon passant pour une femme (enchantée ensuite en la dite chèvre) s'échappant ainsi de son récent mariage.

La première de ce ballet a lieu au Théâtre de la Gaité le 17 Mai 1921. Nijinska, la sœur du danseur Nijinski, interprète le rôle titre du *Bouffon*. La chorégraphie est de Larionov mais elle avait d'abord été proposée à Léonide Massine.

« Diaghilev s'empresse d'accepter *Chout* de Serge Prokofiev qui commençait alors à devenir célèbre. Restait encore à trouver un choréauteur. C'est alors que Larionov (qui, déjà, avait « aidé » Massine) fit ses offres de services. Futuriste convaincu, il se chargea des décors et des costumes de ballet, et... de sa chorégraphie, qu'il composait en collaboration avec un danseur professionnel, Slavinski. Bien entendu, ce travail d'amateur, n'eut point de succès ; seule, la qualité de la musique réussit à sauver provisoirement le ballet. »²⁸

Serge Lifar n'est pas très objectif sur le travail chorégraphique de ces collègues mais son analyse permet cependant de mettre en relief l'échec de la collaboration entre Larionov et Slavinski. Les décors et costumes de Larionov sont dans un style néo primitif et légèrement pré-constructiviste dans l'utilisation des formes (Voir illustration 1 et 2). Tout comme le scénario, l'aspect plastique du ballet s'inspire de la tradition et du folklore russe.

Diaghilev, lui, suit tout particulièrement la réalisation de la partition et se permet de donner des conseils au compositeur.

« Diaghilev indiqua au compositeur certaines faiblesses qu'il avait trouvées dans la partition. Prokofiev les reconnut, incapable de soupçonner l'exceptionnel savoir de Diaghilev, ni son intelligence. Il accepta donc de récrire les morceaux en question, de composer en plus cinq intermèdes symphoniques afin que les six scènes puissent être jouées sans interruption, de revoir complètement le finale et de réorchestrer le tout. Le début du ballet, avec ses coups de sifflet et ses bruits de crécelle donnant l'impression que quelqu'un « époussetait l'orchestre avait le début du spectacle » demeura inchangé. »²⁹

²⁸ LIFAR, Serge. *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours*. p. 227.

²⁹ BUCKLE, Richard. *Diaghilev*. p. 432.

En acceptant de travailler pour les Ballets Russes, Prokofiev doit suivre les directives de Diaghilev qui a une grande expérience dans son domaine. C'est ainsi qu'il doit modifier la structure de sa partition ainsi que l'orchestration.

La partition de *Chout* a été de maintes fois révisée entre la nomination de Massine en tant que chorégraphe et le moment où Larionov et Slavinski participent à leur tour au projet sachant que Larionov aussi a proposé des modifications de la partition de Prokofiev. On compte essentiellement deux versions, la première, que Prokofiev a présenté à Diaghilev et Massine et la toute dernière qui a été utilisée pour la publication de la partition.

Le ballet est écrit en six scènes et cinq entractes. Ces entractes sont une idée de Diaghilev afin d'obtenir une unité musicale entre les scènes dont les changements de personnages, de costumes et de décors perturbent l'homogénéité. Ces passages sont assez courts, de une à un peu plus de deux minutes.

Scène 1 : La chambre du Bouffon – Entracte
 Scène 2 : Chez les sept bouffons – Entracte
 Scène 3 : Dans la cour du Bouffon – Entracte
 Scène 4 : La chambre de réception des bouffons – Entracte
 Scène 5 : La chambre à coucher du marchand – Entracte
 Scène 5 : Le jardin du marchand.

Ces différentes scènes suivent la ligne du scénario mais les titres ne sont pas explicites sur les actions des personnages mais uniquement sur les lieux où se passe l'histoire. Cependant, sur la partition, Prokofiev a marqué toutes les indications des actions et de certains mouvements.

Un élément thématique permet aussi à l'œuvre d'avoir son unité. Le thème principal de *Chout* est répété de nombreuses fois dans ce ballet et notamment à tous les entractes. Présenté au hautbois, la mélodie possède un côté pinçant. Prokofiev utilise les chromatismes, l'appogiature mesure 4 et le changement de mesure pour dynamiser le thème.



Figure 12 Première apparition du thème principal de *Chout*, mesures 11-17.

Lors des entractes, l'accompagnement et le thème changent peu sauf à la dernière apparition du thème lors du dernier entracte. Les *tremoli* ajoutent un fourmillement en fond et Prokofiev place des chromatismes en plus qui créent des crispations.

54 ПЯТЫЙ АНТРАКТЪ. Cinquième Entr'acte.

268 Lento. *p dolce*

269 Ob. *pp dolce*

Figure 13 Mesures 1-13 du 5ème entracte de *Chout*

Dans ce dernier souffle du thème principal, Prokofiev fait ressortir la tension et le drame qui émane de l'histoire par les *tremoli* dans la partie d'accompagnement.

Comme dans *Ala et Lolli*, le rythme est un élément primordial qui donne beaucoup de dynamique et qui est prolifique à l'écriture de la danse. Cependant il y a un aspect moins « carré » dans *Chout*, en effet, Prokofiev utilise toujours les accents mais aussi les changements de mesures.

Danse des bouffonnes.

83 Moderato.

84 *pp*

Ob. *pp*

mf Fag.

Figure 14 Danse des bouffonnes, scène deux de *Chout* (réduction piano de Prokofiev lui même)

Ces changements de mesures ne sont pas utilisés abusivement dans le ballet. Ils servent à souligner des aspects et à créer des déséquilibres seulement quand cela est nécessaire.

Toujours en comparaison avec *Ala et Lolli*, le compositeur russe utilise souvent des *ostinati* que ce soit sur des temps assez courts ou sur des longueurs plus conséquentes. Dans le troisième tableau, pendant presque toute sa durée, un *ostinato* de noire est mis en place. Plusieurs exceptions de quelques mesures sont à remarquer mais l'*ostinato* se remarque quand même facilement.

Le rythme permet aussi à Prokofiev de faire du figuralisme. Le figuralisme du fouet est assez important dans *Chout* car il est récurrent et c'est ce qui cause les vraies et fausses morts. Le coup de fouet est représenté par l'appogiature en doubles croches arrivant sur une croche avec un accent. Le résultat est assez proche du son du fouet dans l'imaginaire collectif.



Figure 15 Mesures 226-228, scène 1 de *Chout*

Chout, comme le ballet précédent de Prokofiev est dans une veine tonale comportant pourtant beaucoup d'exceptions dont des ajouts de notes, des chromatismes.

Dans « La danse du rire », Prokofiev n'utilise premièrement que les touches blanches du piano, le diatonisme. Cela accentue le côté « simplet » du Bouffon et de sa Bouffonne qui ne se rendent pas compte des retentissements que va avoir leur blague. Selon Stephen D. Press, cet élément serait inspiré de la musique de Poulenc. Prokofiev utilise encore le figuralisme pour le rire. Il choisit le motif de croches en mouvement ascendant conjoint dans une nuance *crescendo* pour illustrer les éclats de rire.



Figure 16 La danse du rire Mesures 107-116. Scène 1 de *Chout*

La musique de ce ballet accentue le caractère exagéré de ce scénario. Serge Lifar commente cette tendance à la caricature dans ce ballet ainsi que son inscription dans l'actualité.

« Par exemple *Le Bouffon* publia des caricatures par lesquelles le Vieux juge (Scherzo) tournait en ridicule non seulement la générosité de la princesse mais l'amour complètement désintéressé de Diaghilev pour les arts. Une de ces caricatures présentait la princesse figurant sous l'aspect d'une vache que trayait Diaghilev. »³⁰

La satire est un élément important et les artistes participant au projet de *Chout* n'hésitent pas à l'appliquer sur Diaghilev.

Dans une lettre à Darius Milhaud du 22 Juin 1922, Poulenc commente le ballet *Chout*. Etant donné la date, il est probable que le compositeur français n'ait pas assisté à la première représentation.

« *Chout* a un gros succès chez Diaghilev. Nijinska est très bonne dans le rôle du Bouffon. La musique est d'une belle couleur mais un peu monotone dans la rutilance. »³¹

³⁰ LIFAR, Serge. *Serge de Diaghilev ; Sa vie, Son œuvre – Sa légende*. p. 129.

³¹ POULENC, Francis. *Correspondance, 1910-1963*. p. 156.

Poulenc n'est pas entièrement convaincu par la musique de Prokofiev bien qu'il lui trouve tout de même une qualité, la « belle couleur ».

Chout possède un univers assez burlesque à l'image de la musique et des décors et costumes. Prokofiev propose un univers très dansant et rempli de figuralismes qui met en scène musicalement l'histoire. Cependant, contrairement à *Ala et Lolli*, il est moins facile de suivre entièrement le déroulement du scénario en ne prenant en compte que la musique. Cela n'a pourtant pas empêché son succès.

Le Pas d'acier opus 41 (1927)

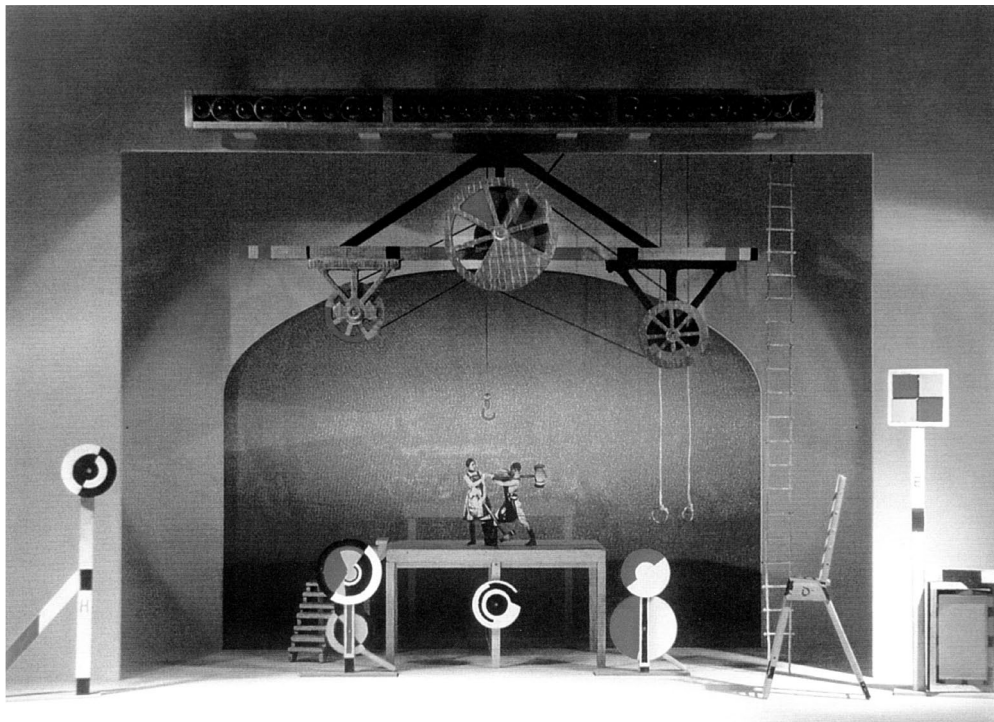


Figure 17 Maquette de Lesley-Anne Seyers du *Pas d'acier* pour la reconstruction du ballet. 1999.³²

Suite au succès de *Chout*, Diaghilev commande à nouveau un ballet à Prokofiev. Cette fois-ci le scénario est confié à Yakoulov, un peintre soviétique, avec l'assistance du compositeur. Ceux-ci élaborent le livret dans le style constructiviste, en vogue depuis les années 1910 en Russie. La chorégraphie est confiée à Léonide Massine³³. En deux actes, *Le pas d'acier* se déroule sur fond de machineries. Selon le programme du Théâtre Sarah

³² <http://mediatheque.cite-musique.fr>

³³ La version étudiée dans ce mémoire est une reconstruction de l'Université de Princetown faite à partir des croquis de Yakoulov ainsi que grâce à des photos. La chorégraphie de Léonide Massine n'est pas ou très peu prise en compte dans cette version. La première version est réellement intéressante puisqu'elle reflète le projet initial de la collaboration entre Prokofiev et Yakoulov.

Bernhardt du 7 Juin 1927, « Les deux tableaux de ce ballet présentent une suite de scènes résumant deux aspects de la vie russe : les légendes du village et le mécanisme de l'usine ». Ce sont donc le folklore et le modernisme qui sont mis à l'honneur, deux thèmes appréciés par le régime soviétique qui valorise l'âme russe par les anciennes traditions et le travail ouvrier. Ce scénario doit donc conter la vie contemporaine en Russie cependant il n'y a que Yakoulov qui a effectué des séjours en URSS depuis la Révolution d'Octobre, il guide donc les autres acteurs de ce projet afin de réussir à s'approcher de la « réalité ». De plus, le peintre russe est influencé par le montage des films muets américains et de ceux de Sergei Eisenstein avec qui Prokofiev collabore dix ans plus tard.

Pierre Lalo a écrit une critique sur ce ballet où une dichotomie entre une certaine dureté et l'émotion transmise lors de ce spectacle crée un paradoxe qui a cependant contribué au succès de ce ballet.

«Avec un sujet à peu près inintelligible, avec une mise en scène d'une sévérité si dure, et qui sacrifia si peu aux grâces, ils sont parvenu à donner dans les dernières scènes, celles de l'usine, une sensation assez forte d'interprétation du travail par la danseuse, de transportation du mécanisme dans la chorégraphie, pour que, la puissance de la musique animant, excitant et soulevant le tout, le public le moins fait pour des jouissances si austères ait éclaté en applaudissements ».³⁴

Lalo critique donc le scénario et la mise en scène mais il applaudit la chorégraphie, la musique et l'interprétation des danseurs lors des scènes se passant dans l'usine.

Le décor de ce ballet est très singulier et il ne laisse que peu de place aux protagonistes sur la scène. Cela influe sur la façon de penser la chorégraphie à la fois chez Yakoulov puis chez Massine. Ce décor est imaginé en collaboration avec Prokofiev et c'est aussi le cas du scénario. Le compositeur imagine donc à la fois la musique et le scénario mais aussi une partie du décor et avant que Massine travaille sur la chorégraphie, Yakoulov et Prokofiev ont déjà une idée assez précise de ce à quoi ressemblera ce ballet. Les costumes sont assez neutres et révèle la situation ou le travail des personnages (Voir illustrations 3 et 4).

Massine choisit de remanier le scénario du ballet, le mouvement des « légendes des villages » remplace la première partie originelle sur les activités du peuple soviétique. Yakoulov craignait la main mise de Diaghilev sur ce projet et la nomination de Massine ne

³⁴ PASTORI, Jean-Pierre. *La danse des ballets russes à l'avant-garde*. p. 28-29.

l'a pas conforté. En effet, Yakoulov pense que la chorégraphie de Léonide est irrespectueuse par rapport au travail que lui et Prokofiev ont fourni en premier lieu.

Le sujet de ce ballet étant inspiré par des machineries presque futuristes, Prokofiev aurait pu écrire une musique avec des éléments bruitistes comme de nombreuses œuvres de cette époque appartenant à la même veine comme *Parade* (1917) ou *Le ballet mécanique* du compositeur Antheil en 1925 ou comme les pièces des compositeurs Russolo et Varèse. Mais cependant Prokofiev choisit de ne pas céder à cette tentation qui serait trop simple mais de travailler son écriture pour adhérer au sujet. Avec le décor de Yakoulov et la chorégraphie de Massine, une musique comportant des bruits aurait donné un résultat beaucoup trop lourd et figuraliste, Prokofiev a donc fait le bon choix.

Sergei Sergeivich est impliqué dans ce projet de ballet à la fois dans la conception de maquettes de décors et de quelques figures chorégraphiques avec Yakoulov, avant même que Massine soit engagé pour ce ballet, et dans son domaine principal qu'est la musique. Sa composition ne peut donc pas faire abstraction des autres éléments artistiques puisqu'il a aidé à leur genèse.

Concernant la musique elle-même, on peut suivre le scénario de Prokofiev et Yakoulov rien qu'en écoutant la musique du ballet et cela se fait à l'aide de l'utilisation de thèmes et de différentes dynamiques.

Le ballet est en deux scènes, divisées en onze numéros.

6. Matelot à bracelets et ouvrière
7. Changement de décors
8. Le matelot devient un ouvrier
9. L'usine
10. Les marteaux
11. Finale

Figure 18 Division des scènes du *Pas d'acier* dans la partition du ballet

Le septième numéro est dédié au changement de décors, comme les entractes de *Chout*. La première partie sur la vie des personnages est plus longue car elle prend le temps de mettre en place chacun des personnages et de raconter une histoire. La seconde partie se passant

dans l'usine, le fait de rester peu de numéros sur ce sujet évite une certaine lassitude due à trop de répétitions et d'imitations de l'usine.

La partition de Prokofiev contient beaucoup d'éléments rythmiques et répétitifs essentiellement dans des *tempi* modérés et rapides. Le compositeur a aussi inclus des passages plus tranquilles semblant prendre inspiration dans la musique française du XXe siècle. Il est difficile de ne pas lier les nombreuses répétitions et boucles au thème de l'usine et de la mécanique. De plus, les pauses sont rares, hormis entre les scènes, ce qui donne une impression de mouvement perpétuel parfois à la limite de l'obsessionnel et de la transe. Selon le chef d'orchestre de la reconstruction du ballet par la Princetown University, l'aspect mécanique de la chorégraphie se retrouve aussi dans l'orchestre par les gestes qu'effectuent les musiciens en interprétant la partition et pour cela il prend comme exemple les violoncellistes (et les altos) au début de l'œuvre dont les mouvements semblent être les mêmes que les personnages sur scène³⁵. Cela est dû aux coups d'archet, décidés par Prokofiev qui consiste à tirer toutes ces notes en syncopes. Les instrumentistes doivent alors effectuer un geste pour retourner au talon de leur archet pour la prochaine note, c'est ce mouvement là qui a un aspect chorégraphique, en plus de servir une recherche de timbre.



Figure 19 Mesures 24-27 de « l'entrée des personnages » du *Pas d'acier*

Comme dans ses deux ballets précédents, Prokofiev donne une partie très importante au rythme. De plus dans ce ballet, cela est important étant donné qu'il permet de donner un mimétisme entre les mouvements de la vie et de l'usine et le rythme de l'orchestre.

Prokofiev utilise toujours les *ostinati*, dans le neuvième mouvement, « l'usine », ce sont des triolets qui se succèdent aux bassons pendant presque l'intégralité du mouvement.

³⁵ Voir DVD.



Figure 20 Premières mesures de "L'usine" du *Pas d'acier*

Ce motif crée une sorte de tournoiement et, sur scène, lorsque cet *ostinato* est joué, les cercles du décor qui sont présents sur la scène se mettent à tourner ou sont tournés par les danseurs.

Le figuralisme rythmique est aussi important dans ce ballet, plus que dans *Chout*. Deux de ces moments sont facilement remarquables : l'imitation du train pendant tout le mouvement du « train des paysans ravitailleurs »³⁶ et le mimétisme rythmique du marteau dans le mouvement homonyme. Pour le train, Sergei Prokofiev alterne plusieurs rythmiques régulières et d'autres en syncopes, le tout appuyé par des changements d'accentuations. Sur scène selon Yakoulov, il n'y a pas de train, cependant il y a bien des éléments qui y font penser, dans les accessoires, tels des sacs en toile, des valises. La musique amène l'élément du scénario que n'apportent pas la chorégraphie et le décor.

(21) Allegro energico

Figure 21 Premières mesures du "train des paysans ravitailleurs" du *Pas d'acier*

³⁶ Voir DVD.

Pour le mouvement des « marteaux »³⁷, ce figuralisme s'inscrit dans un *ostinato* où chaque noire est un coup, cette fois-ci la danse utilise les marteaux comme accessoires et les danseurs imitent les gestes de martellement en respectant les points d'appuis de la musique. Dans ces mesures 7 à 10, l'*ostinato* s'installe jusqu'à prendre son aspect le plus joué, les deux noires jouées en alternances à plusieurs pupitres. L'impression de lourdeur est donnée par les coups qui mettent du temps à percuter (chaque coup sur deux temps) et l'alternance des pupitres montre plusieurs personnes effectuant ce geste. Il y a quelque chose d'archaïque et de simple dans cette rythmique qui la rend très efficace. De plus, à ce moment, le spectateur prend conscience de ce que peut être ce *Pas d'acier*.



Figure 22 Mesures 7-10, pupitre piano et quintette à corde des "marteaux" du *Pas d'acier*

L'ensemble de l'œuvre est assez peu mélodique mais Prokofiev utilise quand même quelques thèmes qui se retiennent facilement et un thème *leitmotiv*.

Le seul *leitmotiv* de ce ballet est le thème des amoureux qui est présenté pour la première fois dans le mouvement « matelot à bracelets et l'ouvrière »³⁸, semblant trouver son inspiration dans les opéras veristes de Puccini. La mélodie se trouve dans l'aigu, elle est caractérisée par le grand motif en levé et son diatonisme.



³⁷ Voir DVD.

³⁸ Voir DVD.

Figure 23 Mesures 41-49, "matelot à bracelets et l'ouvrière", le *Pas d'acier*

Ce thème est rejoué dans le mouvement de « l'usine », les deux amoureux travaillent désormais tout deux dans l'usine et leur amour en est changé.

D'autres thèmes plus traditionnels sont utilisés dès le début du ballet. La première mélodie réellement identifiable dans le premier mouvement se découpe en deux parties et est exposé aux cordes aigues. La première partie est diatonique comme « la danse du rire » de *Chout*, et, comme dans cette danse, la simplicité coïncide avec la rencontre que le spectateur fait avec les personnages du ballet dont la majeure partie est d'origine modeste. Le rythme est aussi simple : des croches et des noires. L'ambitus de sixte est très restreint. Cette mélodie semble tourner sur elle même, celle-ci étant répétée, la répétition accentue cette impression de boucle interne au thème.



Figure 24 Mesures 46-61 du premier numéro du *Pas d'acier*

La suite de ce thème, commençant mesure 68, reste dans la même veine mais introduit du chromatisme avec la descente du *mi* au *ré* par le *mi* bémol. Ce chromatisme donne à cette deuxième partie une note « jazzy ». On réentend ce thème lors du numéro « final » sans grands changements.



Figure 25 Mesures 68-75, premier mouvement du *Pas d'acier*

Lors du « changement de décor », l'entracte fait entendre un autre thème, assez long et qui met du temps à se développer. Il permet d'entrer dans le monde de l'usine.

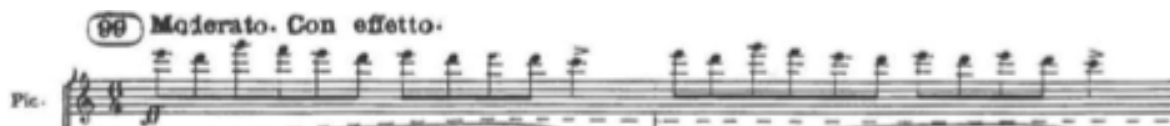


Figure 26 Premières mesures du "changement de décor" dans *Pas d'acier*

Encore une fois ce thème est constitué d'une simplicité de la ligne mélodique et du rythme. Son développement lent et le fait que cette mélodie se développe par deux mesures en fait un thème très cyclique, semblant tourner en boucle comme la première partie du thème du premier mouvement.

D'après Nestiev, Stephen Press rapporte le fait que Prokofiev effectue des emprunts qu'il réutilise à sa manière dans *Pas d'acier*. Dès les premières mesures du ballet, une mélodie serait en fait d'origine populaire, une chanson chantée dans les usines à cette époque. Voici la version dont Nestiev parle :



Figure 27 Emprunt relevé par Nestiev dans *Le Pas d'acier*. Source : Stephen Press.

Dans la partition de Prokofiev, cette mélodie est modifiée pour donner :



Figure 28 Chant rapporté par Nestiev dans les premières mesures du *Pas d'acier*

Cette référence n'est bien sûr pas anodine. Par rapport au projet de départ qui était de représenter la vie ouvrière russe contemporaine, l'utilisation de ce chant permet d'ancrer le réel dans le ballet. Prokofiev s'inscrit dans le présent avec cette citation et donne une certaine authenticité à son propos.

Dans cette musique de ballet, beaucoup de passages sont en *tutti*, l'explication la plus probable à cela est que, se focalisant tout particulièrement sur les ouvriers, ceux-ci sont traités comme une masse plutôt que comme des êtres individuels propres, en musique,

cela est traduit par des *tutti*. En plus de ces passages où tout l'orchestre joue, une grande importance est donnée à l'unisson, résultant de la même envie de réunir l'orchestre pour une même « cause ».

L'instrumentation est assez légère mais comporte un piano et de nombreuses percussions dont le glockenspiel et le xylophone qui sont traités de la même manière que les cordes ou les vents puisque presque tous les instruments peuvent avoir des parties composées telles des percussions. Pour ce faire, aux cordes, le compositeur utilise beaucoup de modes de jeux dont les *col legno*, où le bois percute les cordes tout en faisant sonner légèrement les notes. Il se sert bien évidemment les *pizzicati* mais cela est très habituel chez les cordes. Le piano est aussi plus utilisé comme une percussion que comme l'instrument phare du XIXème siècle. Malgré un aspect simple, tous les instruments de l'orchestre possèdent des lignes virtuoses parfois très rapides avec beaucoup d'ornementation et surtout des appoggiatures.

Piccolo	4 Horns
2 Flutes	4 Trumpets
2 Oboes	3 Trombones
Cor Anglais	Tuba
2 Clarinets	Timpani
Clarinet in Eb	*Percussion
Bass Clarinet	Piano
2 Bassoons	Strings
Double Bassoon	

* glockenspiel, xylophone, triangle, castanets, tambourine, side drum, bass drum, cymbals

Figure 29 Instrumentation du ballet *Pas d'acier*

Au final, pour un spectateur, il est difficile d'identifier cette œuvre comme pro ou anti soviétique car tout est exagéré, la danse et la musique, mais rien n'indique si c'est une vision satirique ou sérieuse car chez les soviétiques aussi les représentations ne sont pas particulièrement subtiles.³⁹ De plus, les musicologues tels que Nestiev et Morrison s'accordent à dire que la musique de ce ballet a une esthétique exceptionnelle pour Prokofiev qui semble plus appartenir à une sorte de musique minimaliste qu'aux différents styles que Prokofiev a pu aborder dans sa carrière. Le ballet que Prokofiev va composer après le *Pas d'acier* fait d'ailleurs un contraste assez violent à la fois dans l'esthétique de

³⁹ Voir les affiches de l'introduction.

la musique mais encore plus dans celle de la chorégraphie. En très peu d'années, la perspective des Ballets Russes change totalement.

Le Fils prodigue opus 46 (1928-1929)

Durant la « troisième période » des Ballets Russes, la tendance néo-classique se dégage clairement et crée un fort contraste avec les œuvres constructivistes comme *Le Pas d'acier*. En effet, Diaghilev pense que la tendance constructiviste est éphémère, il choisit donc de changer de voie avant que l'esthétique de « ses » ballets soit en dehors de la tendance. Il déclare : « Le constructivisme dans la peinture, la décoration, la musique et la chorégraphie [...], est ce qui séduisait et séduit encore la génération actuelle. [...] En peinture et en décoration, son règne vient à sa fin, mais il est encore singulièrement vivant dans la musique, cette musique naguère encore toute imbue d'impressionnisme et de néo-sentimentalisme, ainsi que dans la chorégraphie, dont nous avons si aisément accepté le classicisme. »⁴⁰ C'est donc à partir du déclin de ce style dans les arts plastiques que Diaghilev prédit le même sort pour la musique et la chorégraphie. Il décide alors de faire appel à Balanchine pour la chorégraphie d'un nouveau ballet dont la musique est écrite par Prokofiev. Balanchine s'inscrit dans une tendance néo-classique, il admire et s'inspire de Marius Petipa mais souhaite aussi être ancré dans la modernité des « choréauteurs » de son époque.

⁴⁰ LIFAR, Serge. *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours*. p. 228-229.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 30 Groupe de danseurs du *Fils Prodigue* avec Serge Lifar, Felia Doubrovskaya, Leon Woizikovski et Anton Dolin. 1929. Sacha photographie.⁴¹

Le Fils prodigue est un ballet en trois scènes sur un livret de Boris Kochno dont la chorégraphie est de Balanchine. Les décors et les costumes ont été confiés à la création du peintre français Georges Rouault et la gestion des lumières à Ronald Bates. La création a eu lieu au Théâtre Sarah-Bernhardt à Paris le 21 mai 1929. Le danseur Serge Lifar interprète le rôle titre, Michael Fedorov le père et Félia Dubrovskaya joue la sirène. Cette création est un succès. Serge Lifar, danseur légèrement vaniteux, commente dans son ouvrage *Histoire du ballet russe depuis les origines à nos jours* les raisons possibles de cette réussite qui semble avoir marqué fortement sa mémoire.

« *Le Fils prodigue* obtint un succès inouï, mais à quoi le devait-il : à ses mérites chorégraphiques ou bien à l'interprétation de Lifar, le grand triomphateur du spectacle ? ... Il n'y avait pas beaucoup de trouvailles dans ce ballet-drame-pantomime, mais la danse et la

⁴¹ <http://gallica.bnf.fr>

pantomime s'y mariaient avec un rare bonheur, et il n'en fallait pas davantage pour faire considérer *le Fils prodigue* comme un des ballets les mieux réussis de Balanchine. »⁴²

Lifar est donc convaincu que la chorégraphie de Balanchine permet au *Fils prodigue* de prendre son sens, et en particulier grâce à lui même, alors que la musique de Prokofiev n'est, pour lui, pas aussi marquante.

Ce ballet est ensuite remonté plus de vingt ans plus tard au New York City Ballet pour la première création américaine le 23 février 1950 au City Center de New York. Balanchine précise que « *Le Fils prodigue a été dansé par Jérôme Robbins, Francisco Mancion, et Hugh Laing dans les représentations qu'il donnait à New York pour le City Ballet. Chacun de ces danseurs apporta une note personnelle à son rôle et chacun a été loué de ses qualités.* »⁴³ Le chorégraphe porte une importance particulière à cette deuxième création, elle a permis à son ballet de connaître une sorte de renaissance deux décennies après la première représentation au théâtre Sarah-Bernardt.

Concernant un aspect plus financier. Richard Buckle révèle que les royalties de ce ballet ont été divisées en deux entre Prokofiev et Kochno. Ce dernier ayant dû aller devant les tribunaux afin de réclamer sa partie, ce qui a été le cas. Le chorégraphe, quant à lui, a reçu une paye considérée comme assez faible, il a demandé à Prokofiev si il pouvait partager lui aussi les royalties mais le compositeur lui a répondu « Etes-vous fou ? Qui êtes-vous ? Vous n'êtes personne ! Vous n'êtes rien ! Laissez moi tranquille ! Sortez d'ici ! »⁴⁴ Cette réaction semble violente par rapport au comportement habituel de Prokofiev mais celui-ci n'a pas apprécié la chorégraphie que Balanchine a écrite pour sa musique de ballet. Cela est peut-être dû à la différence de style entre les ballets modernistes auxquels le compositeur a pu participer précédemment avec les Ballets Russes et celui de Balanchine, étant plus attaché à la tradition romantique. Christopher Richard Sandford Buckle, célèbre critique de ballet, dans son *George Balanchine – Ballet Master* parle du fait que Prokofiev n'ait pas aimé la chorégraphie de Balanchine mais aussi du fait que malgré ça, ce fut un succès.

« Si l'originalité de la chorégraphie de Balanchine et l'économie des moyens employés ne furent guère appréciés par Prokofiev, elles eurent cependant un puissant effet sur le public. La scène de l'orgie en particulier, au cours de laquelle *le Fils prodigue* enivré cède aux séductions

⁴² LIFAR, Serge. *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours*. p. 242.

⁴³ BALANCHINE, George. *Histoire de mes ballets*. p. 147.

⁴⁴ BUCKLE, Richard. *George Balanchine – Ballet Master*. p. 52 (traduction personnelle).

de la Sirène et se laisse dépouiller de tous ses biens par ses compagnons de débauche fournis à Diaghilev une autre et plus moderne *Schéhérazade* à laquelle il ne s'attendait nullement. »⁴⁵

Par rapport au ballet précédent, *Le Pas d'acier*, le style de la partition est bien plus mélodique, même si tous les thèmes ne sont pas immédiatement identifiables. De plus le lyrisme est bien plus fort que les ballets précédents.

Le fils prodigue est divisé en trois scènes, elles même divisées entre deux et quatre numéros. On suit le dit « fils » après qu'il ait quitté le domaine familial, il se trouve avec ses « amis » lorsqu'il rencontre la Sirène, séduit par celle-ci et se laissant s'enivrer aux joies de l'alcool, il finit par se faire voler par ses compagnons, en fait des personnes intéressées et non de véritables amis.

Scene I			
No. 1	Le départ	No. 2	Rencontre avec des camarades
No. 3	L'enjôleuse	No. 4	Les danseurs
Scene II			
No. 5	L'enfant prodigue et l'enjôleuse	No. 6	L'ivresse
No. 7	Pillage	No. 8	Réveil et remords
Scene III			
No. 9	Partage du butin (Intermède)		
No. 10	Le retour <i>The return</i>		

Figure 31 Découpage des scènes du *Fils prodigue* dans la partition

Les deux premiers mouvements ont une construction similaire qui consiste en une alternance de passages rythmiques avec d'autres plus statiques et *legato*. Dans ces deux numéros, Prokofiev présente les personnages masculins, le rôle principal du fils et ses nombreux compagnons turbulents. Tous sont ambivalents, le fils est convaincu qu'il doit partir de son foyer afin de prendre sa liberté mais a quelque part conscience qu'il part vers le « mauvais chemin » et les amis qu'il rencontre jouent à la fois ce rôle d'ami mais aussi de profiteurs et de futurs voleurs. L'ambivalence de ces personnages peut expliquer, du point de vue scénaristique, l'alternance dans ces numéros.

La Sirène apparaît au troisième numéro de la première scène du ballet « l'enjôleuse »⁴⁶. Elle possède un thème joué au hautbois *solo* puis à la clarinette. Les sonorités de ces instruments font ressortir l'aspect malicieux de ce personnage. Ce trait de caractère est mis en musique par une mélodie très sinueuse qui rappelle le caractère

⁴⁵ BUCKLE, Richard. *George Balanchine – Ballet Master* p. 619 (traduction personnelle).

⁴⁶ Voir DVD.

envoutant de la sirène. La mélodie possède un ambitus assez large et quelques chromatismes.



Figure 32 Premières mesures de "l'enjôleuse" du *Fils prodigue*

Dans le dernier numéro, « le retour »⁴⁷, le fils rentre chez lui, se sentant blessé et coupable de ses actes. Son père l'accueille pourtant bras ouverts malgré les erreurs de son fils. Prokofiev utilise un thème grave, presque solennel qui illustre les états d'âme du « héros » et l'aspect rassurant de la figure paternelle. Les timbres choisis sont les bassons et contrebassons qui ont une sonorité imposante. La noire est omniprésente et représente la stabilité.



Figure 33 Mesures 3-7 du "retour" du *Fils prodigue*

Le ballet étant moins axé sur l'aspect rythmique que ces prédécesseurs cet élément n'en demeure pas moins important.

Beaucoup de numéros ont une pulsation propre, proche de l'*ostinato*. Dans le premier mouvement des croches sont présentes pendant presque l'ensemble du numéro. Dans « les danseurs » c'est les noires qui reviennent cycliquement à partir de la treizième mesure et qui marquent l'auditeur.

Prokofiev choisi de terminer son ballet d'une façon plus rythmique que mélodique avec cette partie de basson où les notes ne sont qu'un prétexte au rythme et au timbre de l'instrument. C'est une utilisation plus subtile que dans le *Pas d'acier* mais qui n'est pas fortuite. Les syncopes finales permettent d'apporter de la nouveauté et d'apporter un peu de vivacité à cette fin.

⁴⁷ Voir DVD.



Figure 34 Six dernières mesures du *Fils Prodigue*

La nouveauté de ce ballet, chez Prokofiev, est les numéros axés sur le lyrisme et la méditation, il n'y a plus beaucoup de place à l'imitation de scènes. La scène du « réveil et remords » en est une bonne illustration. Dans un premier temps, les éléments musicaux sont épurés et étalés dans le temps, la nuance piano domine et certaines indications démontrent un aspect doux : « *dolcissimo* », avec sourdines pour les cordes. Une agitation arrive vers la fin avec des passages plus denses et plus forts en nuance pour ensuite retomber quelques mesures avant la fin dans quelque chose de plus calme.

Selon Richard Buckle, il y a un soupçon de religieux dans la musique du *Fils Prodigue* et cela serait lié à une idée antique de la spiritualité. De plus dans les costumes cet élément se retrouve, ce qui prouve soit une idée individuelle présente chez Prokofiev et Rouault ou bien une concertation sur cet élément.

« La musique de Prokofiev pour la Sirène est presque ecclésiastique, avec une solennité venant de l'ancien testament. Le compositeur l'a bien sûr vue comme une sorte de prêtresse qui initie les hommes au rituel de l'amour. Balanchine alla plus loin jusqu'à la rendre terrifiante. La très grande Doubrovka, au corps allongé, marchant sur les pointes, porte un imposant couvre-chef. [...] L'idée de rendre les compagnons du Fils chauves comme certains personnages de l'ancienne Egypte était la sienne. »⁴⁸

Balanchine commente aussi la musique du ballet. Mais il n'y repère pas un aspect religieux mais plutôt un esprit contemplatif, celui du nocturne :

« Beaucoup de bon. Le dernier tableau (retour du fils prodigue) est magnifique. La variation (le réveil après l'orgie) est absolument nouvelle pour Prokofiev. C'est une sorte de nocturne grandiose et profond. Le thème des sœurs est très beau et très tendre, la scène du vol pour trois clarinettes est également belle, tout-à-fait dans la manière de Prokofiev. Les clarinettes font des prodiges de vivacité. »⁴⁹

Il est plus convaincu par la musique de Prokofiev que son danseur Serge Lifar. Ce ballet l'a beaucoup marqué, il en fait une longue description dans son ouvrage *Histoire de mes ballets*. Bien qu'il n'en fasse qu'une description seulement chorégraphique, Balanchine n'aurait pu écrire un beau ballet sans une musique qui soit à sa convenance et c'est

⁴⁸ BUCKLE, Richard. *George Balanchine – Ballet Master*. p. 50 (traduction personnelle).

⁴⁹ LIFAR, Serge. *Serge de Diaghilev ; Sa vie, Son œuvre – Sa légende*. p. 306.

d'ailleurs ce qu'il souligne dans ce commentaire. Il appuie aussi le fait que Prokofiev, dans cette œuvre, s'oriente vers de nouveaux éléments et voit donc une évolution dans son écriture.

L'instrumentation elle aussi a changé, il y a presque le même nombre de vents que dans le *Pas d'acier* mais surtout moins de percussions (et de diversité dans cette famille d'instrument : timbales, cymbales, triangle, grosse caisse et caisse claire) et il faut noter l'absence du piano.

Ce ballet marque un changement d'esthétique, du point de vue du ballet, chez Prokofiev. Il s'oriente vers une palette plus riche en possibilités de composition pour la danse : des numéros mélodiques, rythmiques et méditatifs. Le propos se portait aussi plus facilement à ce genre de composition que *Ala et Lolli*, *Chout* ou que le *Pas d'acier*. Le succès a été le même que pour les précédents ballets de Prokofiev cependant la chorégraphie de Balanchine a eu plus de postérité que la musique. Peut-être cela est dû au manque d'éléments très marquants dans cette partition.

Les ballets européens sans Diaghilev

Trapèze, le ballet oublié, opus 39 (1924-1925)

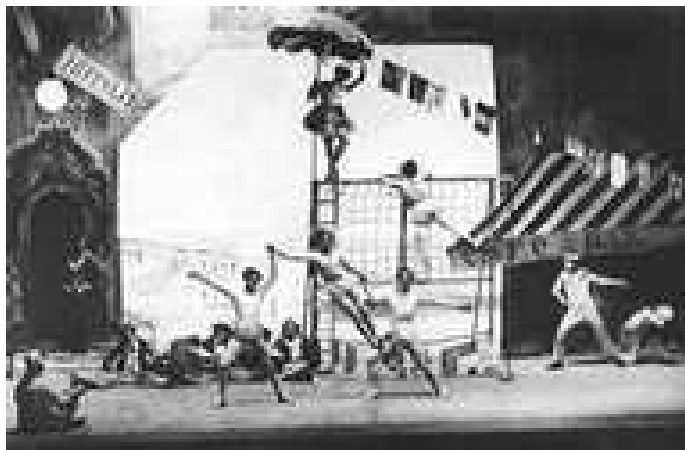


Figure 35 Photographie du ballet Trapèze. Date et lieu inconnus.⁵⁰

Après avoir monté le ballet *Chout* avec les Ballets Russes, une troupe de danse itinérante, dirigée par Romanov, se trouve sur Paris. Romanov passe alors une commande à

⁵⁰ <http://www.sprkfv.net/>

Prokofiev. Cette commande a une particularité, elle doit être adaptée aux seuls cinq musiciens de la troupe et donc prendre la forme d'un quintette, ce qui n'est pas l'orchestration privilégiée par les compositeurs de ballets ni par Prokofiev. Selon la partition du *quintette opus 39* qui serait tiré d'après *Trapèze*, les instruments seraient le hautbois, la clarinette, le violon, l'alto et la contrebasse. La création a lieu le 6 novembre 1925 à Gotha en Allemagne.

Selon le scénario de juin 1924, la structure du ballet est en cinq parties :

1. Ballerine (Thème et variations)
2. Danse des rustres (avec la ballerine, 5^{ème} variation). Finit en groupe (ils s'étreignent)
3. Les jongleurs rebondissent (leur intensité effraye les chinois). Ils étreignent la ballerine.
4. Duel (chorégraphiquement par appels). Combat avec un pétard. Ils tournent. Explosion
5. Ils portent le deuil de la ballerine.

Ce scénario vient en fait d'un ballet nommé *Qu'est-il arrivé à la ballerine, aux chinois et au jongleur ?* monté une dizaine d'années avant *Trapèze* par la même troupe, avec une musique de Rebikov. Ce ballet fut un échec. C'est dans ce contexte que Romanov, ami de Prokofiev et connaissant sa récente création au sein des Ballets Russes, demande donc à Prokofiev l'écriture de ce ballet.

Etant une composition assez particulière et n'ayant pas été aussi médiatisée que les œuvres créées au sein des Ballets Russes, la postérité de ce ballet ne fut pas longue.

Sur le Borysthène opus 51 (1930-1931)



Figure 36 Esquisses des costumes de *Sur le Borysthène*.⁵¹

Sur le Borysthène est le deuxième ballet créé en Europe en dehors de la troupe de Diaghilev. En effet, ce dernier meurt peu après la création de *Le Fils prodigue*. *Sur le Borysthène* est commandité par l'Opéra de Paris ce qui est une véritable reconnaissance pour le compositeur. Cette commande est passée en 1930, cependant le ballet ne sera joué

⁵¹ <http://blogs.wsj.com/magazine>

sur scène que deux ans plus tard. Cela est dû au manque d'aides de l'état envers l'Opéra de Paris, le directeur devant signer les contrats sous son nom au lieu de celui de l'entreprise, cela a rendu les employés (techniciens, danseurs *et cætera*) inquiets quant à l'avenir du théâtre et a empêché de monter le ballet de Prokofiev.

La chorégraphie est naturellement de Serge Lifar, nommé Directeur de la danse dans cet Opéra et qui a dansé le rôle titre du dernier ballet de Prokofiev, *Le Fils prodigue*, dont le rôle a été très marquant pour lui. (Malgré les réticences qu'il a eu premièrement concernant la musique de cet ballet⁵²). La première a eu lieu le 19 Décembre 1932 à l'Opéra de Paris sous la direction de Philippe Gaubert. Les décors sont créés par Larionov, qui avait déjà travaillé avec Prokofiev pour *Chout*. Les costumes sont dessinés par Natalia Goncharova.

Serge Lifar, le chorégraphe, exprime la vision qu'il a de la musique de Prokofiev pour ce ballet :

« Prokofiev, celui-là même qui, directement et indirectement, s'est trouvé à l'origine de ma révolte en me livrant sa partition de *Sur le Borysthène*. Epris de franchise et de rythmes carrés, de visions dramatiques, concrètes et théâtrales, Serge Prokofiev, d'instinct, incarnait le parfait modèle du compositeur de danse, réunissait, si l'on veut, en sa personnalité, tous les génies nécessaires ? [...] Avec *Sur le Borysthène*, il est allé jusqu'au bout de ses errements (chorégraphiques, bien entendu !). »⁵³

Selon le danseur, Prokofiev réunit toutes les qualités pour être un bon compositeur de musique de danse : rythmique, drame, passages théâtraux et ancrés dans la réalité. Cependant pour Lifar le travail du compositeur n'est pas à la hauteur de ce qu'il est capable de faire car, selon lui, il « *force [la] nature dansante* »⁵⁴ de sa musique.

Le sujet de ce ballet prend son inspiration dans les écrits de Gogol, sur le thème de l'Ukraine. Selon Gerard McBurney, dans la préface de la partition de *Sur le Borysthène*, ce ballet se rattache à la tradition russe dont les artistes, comme Gogol, se sont intéressés aux paysages ukrainiens. De plus Lifar et Prokofiev sont rattachés à cette contrée. Lifar est originaire de Kiev et Prokofiev est né et a été élevé dans ce pays. Le scénario a été élaboré par le musicien et le chorégraphe. Il traite d'un carré amoureux. Serge est fiancé à Natacha mais est épris d'une autre femme, Olga. Olga est elle-même fiancée à un autre homme. Serge assiste aux fiançailles d'Olga et de son rival, s'ensuit logiquement une bagarre entre

⁵² Confer la citation de Serge Lifar dans le chapitre du *Fils Prodigue*.

⁵³ LIFAR, Serge. *La musique par la danse de Lulli à Prokofiev*. p. 164-165.

⁵⁴ op. cit. p. 164-165.

les deux hommes. Serge est enfermé par le père d'Olga ainsi que son fiancé. Natacha, fidèlement amoureuse de Serge, l'aide à s'enfuir avec la femme qu'il aime au détriment de ses propres sentiments.

Le scénario est coupé en deux scènes :

Prélude	
Premier Tableau	
I. Rencontre	III. Pas de deux
II. Scène-pantomime	IV. Variation du premier danseur et finale
Second Tableau	
V. Fiançailles	VIII. Danse des jeunes gens
VI. Danse du fiancé	IX. La bagarre
VII. Danse de la fiancée	X. Scène-pantomime
XI. Épilogue	

Figure 37 Découpage des scènes de *Sur le Borysthène* selon la partition du ballet

Contrairement aux autres ballets, Prokofiev inclut un prélude et un épilogue (compris dans le second tableau). Le prélude n'a pas de numéro, il ne doit donc pas être dansé contrairement à l'épilogue. Ces deux mouvements peuvent être comparés à « l'entrée des personnages » (qui est dansé) et « le final » du *Pas d'acier* mais l'idée même de ces deux ballets ainsi que leur esthétique musicale sont tellement opposées que le rapprochement est peut être fortuit.

La musique du *Borysthène* est dans la continuité du *Fils prodigue*. Le lyrisme y est encore plus présent et efface peu à peu la modernité de Prokofiev. Il utilise cependant des techniques qu'il maîtrise déjà bien grâce à l'expérience qu'il a maintenant dans la musique de danse. L'instrumentation est presque la même que celle du *Fils prodigue* à la seule exception que le triangle est remplacé par un tambour de basque.

Les thèmes et autres thématiques développés le long des numéros participent au lyrisme et à l'esthétique de ce ballet.

Dès l'introduction ou « prélude », dans les toutes premières mesures, apparaît un élément thématique. C'est une mélodie très *legato* et essentiellement diatonique. Elle n'est pas particulièrement accrocheuse au premier abord. Les deux sixtes dans les deux premières mesures et l'octave finale sont les éléments qui définissent mélodiquement ce thème.



Figure 38 Quatre premières mesures du *Borysthène*

Premièrement exposée au violon 1, cette phrase est jouée par les instruments de l'orchestre sous forme de *sol* et évolue, elle se développe au fur et à mesure du « prélude ». Petit à petit l'auditeur intègre la mélodie grâce à la répétition. On retrouve l'esprit de cette thématique à l'extrême fin du ballet, dans « l'épilogue », mesure 13. Quelques intervalles sont changés mais on retrouve globalement la même ligne mélodique.



Figure 39 Mesures 13-16 du "prélude" de *Sur le Borysthène*

C'est avec ce retour que ce qui n'était qu'une thématique vouée à être variée devient un véritable thème. Dans les deux premières apparitions c'est le timbre du violon qui est choisi, la nuance piano, l'indication *dolce*. Cependant dans « l'épilogue », Prokofiev choisit de changer les points d'appuis par la variation entre 4/4, 2/4 et le retour au 4/4 et coupe la partie de la deuxième mesure (version « prélude ») qui monte dans l'aigu. Malgré cela, l'auditeur reconnaît bien ce thème et cela permet de créer l'unité au sein de l'œuvre ainsi une sorte de boucle entre le début et la fin du ballet.

Un autre thème apparaît plusieurs fois le long du ballet, le thème de l'amour. Sa première exposition se trouve dans les premières mesures des « fiançailles » et revient comme le thème précédent à « l'épilogue » mesure 1. C'est un numéro très lyrique exprimant une grande tension à la limite de la douleur. La mélodie est très expressive et de grands éventails de nuances accentuent les élans « romantiques ». Une partie centrale, plus dansante, permet à Prokofiev de continuer à exercer de la tension mais dans une autre dynamique. Le violon un joue deux fois le thème principal qui est ensuite doublé par d'autres instruments selon la version. Dans sa première apparition le thème de l'amour est doublé par la trompette puis par le piccolo, la flute et le hautbois. Les rythmes sont simples. La mélodie, possède beaucoup de liaisons, s'étend vers l'aigu puis redescend dans le grave. De grands sauts dans l'aigu la caractérise : l'octave (augmentée) entre le *sol* et le *sol*[#] à la troisième mesure et la sixte entre le *mi* et le *do*[#] de la quatrième mesure. Le *glissando* sur l'octave pourrait ajouter un côté sirupeux mais il rajoute en réalité une sensation de malaise lyrique. L'accompagnement effectué par l'ensemble de l'orchestre qui ne double pas le thème est composé de blanches et de noires et des croches. Les cuivres

graves, en blanches, jouent des accords qui sonnent de façons tendus mais assez solennels et convaincus.



Figure 40 Thème dans les "fiançailles" du *Borysthène*

Dans « l'épilogue », le début de la mélodie change peu mais à partir de la septième mesure elle varie et gagne de la longueur sur deux mesures dont la mélodie forme une petite arche. L'accompagnement s'effectue avec une instrumentation plus légère, sur huit vents la moitié effectue une partie d'accompagnement pendant que les autres doublent le thème. Là où l'accompagnement diffère le plus c'est dans le traitement des cordes dont les violoncelles en *divisi* effectuent des accords à quatre sons à chaque temps. La rythmique qui accompagne ce retour du thème de l'amour est plus dynamique : des blanches, des croches et le rythme croche noire pointé qui crée une impression d'avancée par l'appui sur le contretemps.



Figure 41 Thème de l'amour dans "l'épilogue" de *Sur le Borysthène*

Des passages possèdent une identité rythmique propre notamment par l'intervention des *ostinati* ou d'un rythme qui revient. C'est notamment les danses du second tableau qui ont ces propriétés rythmiques. « La danse du fiancé » est en 4/4 et le rythme deux croches est majoritairement présent. Dans « la danse de la fiancée », en 6/8, c'est le balancement du rythme noire croche qui caractérise cette danse. « La danse des jeunes gens » s'apparente plus à celle du fiancé mais c'est cette fois-ci la noire qui domine ce numéro.

Dans le premier numéro, un *ostinato* de noire est tenu par la grosse caisse ainsi que d'autres instruments souvent en *recto tono* de la mesure 71 à 100.

« La bagarre » est un numéro très rythmique.⁵⁵ Dans un *tempo* « *Allegro precipitato* », l'omniprésence des croches recrée la tension présente entre les personnages. Prokofiev utilise plusieurs modes de jeux aux cordes afin que les rythmes ressortent différemment bien qu'en ne changeant pas beaucoup des noires et des croches. Les cordes jouent avec des *pizzicati* et avec l'archet au talon. Les *pizzicati* permettent de réduire la résonnance des noires et de les rendre plus courtes et l'archet au talon donne un son plus rauque avec une netteté moins fine que sur le reste de l'archet.

La partition contient deux numéros de « scène-pantomime » qui semblent, selon leurs titres, être axés sur le rapport entre la musique et l'image. Ces deux scènes presque identiques semblent écrites pour un ensemble de chambre car l'orchestration est très légère (comprenant tout de même une grosse caisse) et Prokofiev fait preuve d'une réelle simplicité dans l'écriture des lignes mélodiques et rythmiques. Il est difficile, sans la chorégraphie, de cerner ce qu'expriment ces numéros et quels gestes il accompagne mais il est quasiment certain que la douceur fait partie des expressions présentes sur la scène. Peut-être ces scènes représentent la bienveillance d'Olga envers l'homme qu'elle aime.

Comme dans l'écriture de ses autres ballets, Prokofiev permet à l'auditeur de comprendre le scénario à partir de sa musique seule. Les numéros possèdent une écriture assez explicite sur le déroulement de l'histoire.

Prokofiev souhaite déjà retourner en URSS quand il écrit ce ballet et sa volonté de ne pas déplaire au régime soviétique afin d'y commencer une vie « saine » peut influencer dans sa composition. Le sujet et son traitement semblent déjà s'adapter aux exigences du Parti.

Ce ballet n'a pas eu le succès escompté et ne sera ensuite plus donné en spectacle.

Les ballets russes

Nouvellement rentré de son « exil », Prokofiev reçoit vite des commandes pour des musiques de ballets. Ce sont les plus grands théâtres qui sont les commanditaires de ces œuvres, le Kirov, anciennement Théâtre Mariinski et le Bolchoï. Serge Lifar commente ce retour en Russie :

⁵⁵ Voir annexe 3.

« Qu'arrive-t-il ensuite ? Prokofiev regagne la Russie soviétique, où l'on ne peut certes pas reprocher au ballet, « réactionnaire » par excellence, le moindre excès de modernisme. Prokofiev n'a plus besoin de forcer sa nature dansante – aussitôt il s'épanouit et compose les plus belles partitions de ballet qu'on ait faites depuis longtemps : *Roméo et Juliette*, *Cendrillon*, *Fleur de pierre*, trois chefs d'œuvres de musique, trois chefs d'œuvres de danse et de drame chorégraphique. »⁵⁶

En effet cette période contient un des plus grands succès de Prokofiev, *Roméo et Juliette* et, bien que son style se soit en effet « assagi », son écriture demeure intéressante et apporte une musique fluide et dansante à ces ballets. Les chorégraphies de ces trois œuvres ont une esthétique bien différente de celles que Prokofiev a connu aux Ballets Russes. Celles-ci ont un style bien plus proche des ballets du XIXe siècle russes que des chorégraphies contemporaines européennes. C'est donc les deux éléments principaux du ballet, la musique et la danse, qui connaissent une sorte de « retour en arrière », en fait plutôt une stagnation et cela est sans doute dû au régime soviétique en place.

Roméo et Juliette opus 64 (1935-1940)



Figure 42 *Roméo et Juliette* dans la chorégraphie de Lavrovski. Crédits : Nikolay Krusser. Date et lieu inconnus.⁵⁷

Le premier des ballets russes de Prokofiev est le célèbre *Roméo et Juliette*. Ce ballet est commandé par le Kirov en 1940 mais est cependant créé pour la première fois le 30 Décembre 1938 dans une chorégraphie de Psoka à Brno dans les territoires qui appartiennent désormais à la Tchécoslovaquie. C'est deux ans plus tard que le Kirov voit

⁵⁶ LIFAR, Serge. *La musique par la danse de Lulli à Prokofiev*. p. 164-165.

⁵⁷ <http://absent-ballerina.tumblr.com/post/35815042924/diana-vishneva-and-evgeny-ivanchenko-in-leonid>

sa commande jouée en ses lieux le 11 Janvier 1940 avec une chorégraphie de Lavrovski, sous la direction de Yuri Faier et avec Galina Ulanova dans le rôle principal de Juliette. Le Kirov avait mis à disposition de Prokofiev une maison d'été où Prokofiev a travaillé pas moins de huit heures par jour.

La « double création » de *Roméo et Juliette* est due à l'absence de foi du théâtre du Kirov en ce sujet et dans la partition de Prokofiev, jugée indansable. De plus ses dirigeants souhaitent changer la fin car ils estiment que les corps morts de Roméo et de Juliette ne sont pas intéressants d'un point de vue chorégraphique. Montant, avec grand succès son ballet à Brno, Prokofiev est rappelé par le théâtre de Leningrad afin de finalement monter ce ballet qu'il avait d'abord rejeté en respectant la pièce de Shakespeare et sa fin dramatique.

Avec Lavrovski, Prokofiev n'est toujours pas à l'abri de critiques vis-à-vis de sa musique. En effet, les danseurs n'adhèrent pas tout de suite à la partition du compositeur russe car les changements de mesures les gênent pour l'apprentissage et l'exécution de leurs mouvements. Ce « problème » semble être bien éloigné des préoccupations des danseurs avec qui Prokofiev a travaillé aux Ballets Russes car ils étaient habitués à des musiques modernes ce qui n'est pas le cas des danseurs en Russie. Et ce n'est pas tout, les danseurs du Kirov n'entendent pas la musique depuis la scène, Sergei Sergeyevich est obligé de modifier sa partition afin d'avoir des nuances suffisamment audibles par les danseurs. Encore une fois, ce problème n'en aurait pas été un dans la troupe de Diaghilev. Avant la première de Leningrad, les danseurs ont refusé de travailler dans une sorte de grève afin d'obtenir des changements significatifs de la partition mais ont finalement accepté de danser sous l'impulsion des directeurs du Kirov. Cette création est un triomphe.

Le sujet de ce ballet est évidemment une adaptation de la fameuse pièce de William Shakespeare écrite en 1597 racontant l'histoire de deux amants véronais dont l'amour est impossible à cause de la rivalité de leur famille, celle-ci va les mener à leur mort. Contrairement aux sujets déjà traités par Prokofiev en France, ce ballet ne recherche pas d'attache à la Russie (par son folklore littéraire et ses caractéristiques sociales), ni à des divinités ni à l'antique. Le scénario est aussi un des rares à être entièrement adapté d'une œuvre littéraire de fiction et il suit fidèlement la pièce de Shakespeare. C'est Adrian Potrovski qui adapte la pièce de théâtre à une version destinée à la danse.

En opposition à tous les ballets précédents de Prokofiev, *Roméo et Juliette* dure environ deux heures et demie. En effet, en Europe, la durée usuelle des ballets est entre 20 et 45min. En Russie le spectacle de ballet doit durer toute une soirée de la même manière que les opéras. Ce n'est donc pas Prokofiev qui a choisi cette durée pour *Roméo et Juliette* mais il s'adapte à la coutume russe actuelle. La structure de cette œuvre diffère donc naturellement des autres ballets du compositeur. Cette durée influe aussi sur le contenu du ballet puisque Prokofiev peut alors faire gagner sa musique en variété, en évolution et s'épancher sur des moments qu'il n'aurait pas pu incorporer dans ses compositions précédentes dans le modèle d'une durée d'une demi-heure.

Musicalement, ce ballet suit la veine plus lyrique et mélodique du *Fils prodigue* et de *Sur le Borysthène* mais sur une durée bien plus conséquente ce qui permet au compositeur d'utiliser plus de procédés. Prokofiev doit aussi s'adapter à l'esthétique des chorégraphes russes qui sont encore plus classiques que les derniers avec qui il a travaillé sachant que Balanchine et Lifar sont déjà considérés comme des néo-classiques. Il utilise des thèmes souvent plus des *leitmotive* (ou encore « blocs »), des danses anciennes, le figuralisme (peu utilisé depuis *Chout* et *Le Pas d'acier*) et établit de nombreuses particularités rythmiques que ce soit à des personnages ou à des numéros.

L'instrumentation diffère de tous les ballets de Prokofiev car des instruments peu communs à l'orchestre symphonique de cette époque (et des orchestres symphoniques russes de surcroît) s'ajoutent à la partition. Ces instruments permettent au compositeur d'expérimenter plus sur l'utilisation des timbres et de créer des ambiances anciennes pour permettre au public de quitter le contexte russe pour un passé bien plus lointain bien que sa musique ne ressemble en rien à celle jouée à l'époque où se déroule l'histoire. Dans les vents se rajoutent un saxophone, un cornet à pistons et un nombre plus important de cors. Aux percussions, le compositeur complète son effectif par des maracas, un xylophone, des cloches, une caisse claire ancienne ainsi que des clochettes. En addition aux percussions « habituelles », cela en donne un nombre conséquent bien que la façon dont Prokofiev les utilise est bien différente de celle du *Pas d'acier*. La viole d'amour et deux mandolines se rattachent au pupitre des cordes. A ces pupitres se greffent un piano, un orgue, deux harpes et un célesta. C'est donc un orchestre assez particulier, varié et finalement assez important que Prokofiev met à profit pour son ballet *Roméo et Juliette*. Cette vaste palette de couleurs que permet cet orchestre est cohérente avec le traitement musical très ouvert de ce ballet.

L'utilisation des thèmes et *leitmotive* est plus complexe que dans ses autres ballets. Il n'y a pas un thème par personne ou par idée mais plusieurs thèmes par personnages selon leur état d'esprit et des *leitmotive* illustrant des idées comme l'amour de Roméo et Juliette, la séduction, les chevaliers.

Selon Ken Stephenson⁵⁸, il y a un total de 44 différentes mélodies dans l'ensemble du ballet, ces mélodies sont principalement construites sur une échelle diatonique mais comportant beaucoup de chromatisme. Le langage n'est donc pas différent de ses autres ballets et en particulier de ceux composés avant de partir en Russie. Malgré un ensemble plus « classique » de la musique de Prokofiev, le ballet comporte de nombreuses dissonances dont une dès le début du ballet, entre l'acte I scène 5 « combat » et la scène suivante lors de l'intervention du prince Escalus pendant de la rixe entre les Montaigu et les Capulets, on retrouve le même genre de dissonance à la fin de l'acte II durant « la mort de Tybalt » jusqu'au début de l'acte III. Le premier accord dissonant est donc repris lors du passage similaire comme une sorte de moyen de clore les actes exprimant les combats entre les deux familles rivales.

Le rythme est toujours un élément primordial pour Prokofiev même si son importance varie selon les numéros.

« La danse des chevaliers »⁵⁹ est une sorte de forme *rondo* dont la partie récurrente, le thème qui est associé aux chevaliers, est caractérisée par le rythme croche pointée double ainsi que la pompe de noire en accompagnement. Le *tempo* de ce numéro est assez lent ce qui alourdit à la fois par l'utilisation de la pompe mais aussi du thème en croche pointé double et à la syncope aux mesures 4-5. De plus, Prokofiev précise « *Allegro pesante* » ce qui explicite ses intentions. Cet aspect lourd reflète à la fois l'aristocratie des familles véronaises mais aussi l'imposante tradition de la rivalité des Montaigu et des Capulet. Le début de la mélodie principale repose sur les accords de premier et de cinquième degrés à raison de deux mesures chacun.

⁵⁸ Cité dans BROUTHERS, Carolyn Zoe. *Prokofiev's Romeo & Juliet and Cinderella : A comparison of leads*. p. 13.

⁵⁹ Voir DVD.



Figure 43 Mesures 1 à 6, pupitre des cordes, "Danse des chevaliers" de *Roméo et Juliette*

Dans le combat entre Tybalt et Mercutio c'est plus globalement l'utilisation du rythme qui est intéressante.⁶⁰ Cependant comme dans « La danse des chevaliers » les rythmes croche deux doubles et croche triolet de doubles se retrouvent dans tout le numéro. Ces rythmes sont de nombreuses fois répétés, dans un tempo très rapide « *precipitato* » donnent une impression de drame et rappellent l'esprit militaire (lui même renforcé par l'utilisation de percussions). Ce numéro rappelle dans une certaine mesure « la bagarre » de *Sur le Borysthène*. Dans l'ensemble du ballet, les combats sont accompagnés par ces *tempi* et rythmes rapides qui relatent la tension, l'adrénaline et la précipitation dans laquelle se passent ces défis. L'issue de ce combat entre Tybalt et Mercutio est dramatique puisqu'il conduit à la mort de ce second. A la fin du numéro, un *ostinato* de six mesures de contretemps des cordes graves jouant un la grave en *recto tono* laisse présager l'issue fatidique par la différence marquée qu'il a avec les deux autres rythmes principaux. D'autre part des noires donnent alors une impression de statisme accentué par le *recto tono* et des *tremoli* dans les cordes aiguës.

Comme pour la mort présagée par ces mesures de noires, d'autres passages de *Roméo et Juliette* utilisent le figuralisme. Pour la mort de Tybalt, Prokofiev conclut le numéro par quinze coups à l'orchestre signifiant la fatalité comme pour Mercutio. Dans la dernière scène de l'acte III lors du numéro où Juliette boit le philtre provoquant son coma, sa « fausse mort », la pulsation ralentit comme la pulsation organique de Juliette.⁶¹

Le figuralisme de la mort se trouve aussi à la toute fin du ballet entre le réveil de Juliette et le moment où elle découvre le corps de son amant, acte IV mesure 111 de la

⁶⁰ Voir Annexe 4.

⁶¹ Voir DVD et Annexe 5.

scène 1 à la 9^e mesure de la seconde et dernière scène.⁶² Le statisme est très présent à la fois rythmiquement et harmoniquement, des motifs mélodico-rythmiques sont certes présents mais c'est cependant le côté statique qui domine et qui retranscrit à la fois la tension et le sentiment de fin irrémédiable pour les deux amants et peut figurer dans un sens plus concret le réveil du corps de Juliette qui passe de l'absence de pulsation au retour de la vie et du tempo. Cela est donc en lien avec la scène de la « fausse mort » qui suivait un cheminement inverse.

Prokofiev, dans ce ballet, utilise les danses anciennes afin de donner un aspect ancien à sa musique comme ses modifications de l'instrumentation. C'est encore une fois le rythme, les points d'appuis et la carrure qui permettent ces références. De plus cela permet au compositeur de donner une orientation volontaire au chorégraphe. Le compositeur utilise notamment des menuets, une gavotte et une tarentelle pour l'esprit italien. Dans la 4^{ème} scène de l'acte II, lors de la « Danse des mandolines »⁶³, Prokofiev utilise cette fameuse tarentelle, danse originaire du sud de l'Italie (Vérone est pourtant au nord), ses caractéristiques principales le deux temps ternaire 6/8, l'accompagnement souvent réalisé à la mandoline et au tambour de basque et une musique en constante avancée. Ces éléments sont tous intégrés par Prokofiev qui respecte les requis propres à cette danse ancienne. Les mandolines sont donc utilisées dans ce numéro de façon obstinée car le seul rythme qu'elles joueront dès la première mesure est celui ci :



Figure 44 Mesure 1, "Danse des mandolines" de *Roméo et Juliette*

Bien que l'effet voulu soit l'authenticité et l'ambiance festive, la répétition excessive, les lignes sinueuses des mélodies aux vents et certains chromatismes laissent percevoir, par cette impression de surjoué, de l'ironie de la part du compositeur.

⁶² Voir DVD et annexe 6.

⁶³ Voir DVD

Le numéro « la rue s'éveille » peut faire penser au ballet *Pas d'acier* dans son premier mouvement, « l'entrée des personnages »⁶⁴. Dans les deux cas, de courtes thématiques représentent des personnalités différentes. Dans des langages musicaux radicalement opposés, Prokofiev utilise la même façon de structurer son écriture lors de scènes similaires du point de vue du scénario. Cette architecture influence donc sûrement de la danse. C'est effectivement le cas, entre les chorégraphies du *Pas d'acier* et de *Roméo et Juliette* qui sont, à l'image de la musique, d'esthétiques opposées. Le traitement est au final assez similaire entre les deux numéros.

Prokofiev introduit dans *Roméo et Juliette* une grande diversité des numéros qui alternent entre *tempi* lents et rapides, rythmes appuyés ou temps plus lisse et la présence de nombreux motifs et mélodies permet au chorégraphe à la fois de s'octroyer une certaine liberté due à cette variété mais aussi une sorte de cadre émanant des particularités de certaines scènes ou personnages où il est difficile, pour cette époque et en Russie, d'imaginer une danse radicalement différente de celle de Lavrovski. Le chorégraphe s'inscrit dans la tradition du Bolchoï lyrique dont des scènes où le nombre de danseurs est nombreux et où la masse crée la chorégraphie. D'autres numéros où les deux personnages principaux s'expriment à travers la virtuosité des danseurs requièrent moins de présence sur scène. Le « classicisme » de cette chorégraphie accentue la veine plus lyrique de Prokofiev. En comparaison avec le *Fils prodigue*, qui n'est pas l'œuvre la plus moderne du compositeur russe et où la chorégraphie elle aussi « s'assagit », l'ensemble musique plus chorégraphie paraît bien plus moderne chez le *Fils prodigue* que dans *Roméo et Juliette*, bien que dans chaque art pris à part, la différence ne soit pas si flagrante au premier abord.

Cette musique de ballet reste une des plus connues de Sergei Prokofiev et elle est même une des œuvres le plus célèbres de toute sa carrière. Dans cette œuvre, il s'adapte aux désirs artistiques de la Russie soviétique mais se permet encore quelques « écarts » par rapport à ce que le Parti attend des compositeurs en terme d'esthétique. Prokofiev y compose des mélodies encore plus élaborées et entêtantes que dans ses ballets « lyriques »

⁶⁴ Voir DVD.

précédents et joue entre les consonances et les dissonances ainsi qu'avec son goût pour les rythmes marquants. Cet ensemble fait que malgré une harmonie différente d'un Tchaïkovski, le public peut facilement reconnaître et répéter de nombreux éléments présents dans le ballet et c'est sûrement cette impression d'accessibilité qui peut expliquer en partie le succès qu'il a emporté auprès du public russe de l'époque et du public international d'aujourd'hui. Prokofiev a participé lui même au premier enregistrement de cette musique en 1938, avant de créer la version du Kirov, avec l'Orchestre Philharmonique de Moscou.

Cendrillon opus 87 (1940-1944)



Figure 45 Raïssa Struchkova dans Cendrillon. Date et lieu inconnus.⁶⁵

Le ballet *Cendrillon* est dans la continuité des thèmes inspirés de « grands classiques » comme son prédécesseur *Roméo et Juliette*. Ce fil rouge est logique puisque c'est aussi le théâtre du Kirov qui a commandé cette œuvre. On retrouve d'ailleurs une partie de l'équipe du ballet shakespearien : le chef d'orchestre Yuri Faier et la danseuse Galina Ulanova qui participent à la première. Galina tient le rôle en alternance avec Olga

⁶⁵ <http://www.forum-dansomanie.net>

Lepeshinskaya. Bien que ce ballet soit une commande du théâtre Mariinski, c'est au Bolchoï, le 21 Novembre 1945 que la création a lieu. Rostislav Zakharov est choisi comme chorégraphe et les décors sont des créations de Williams. Le compositeur ne peut cependant pas assister à cette représentation car il est très malade.

Le contexte de composition de ce ballet n'est pas simple car Prokofiev y travaille juste après la guerre, et, cette fois-ci, la faute revient au régime soviétique. En effet, dû à des problèmes socio-politiques, Prokofiev met quatre années à terminer son travail. Dorigné explique que « *Le gouvernement décide de replier les élites : c'est ainsi que Prokofiev [...], en plein travail sur Cendrillon, se trouve évacué avec d'autres artistes vers [une] république soviétique autonome située dans la zone nord du Caucase.* »⁶⁶ Et ce n'est pas la seule fois où Prokofiev se retrouve déplacé pendant son processus de composition, en effet pendant l'hiver de l'année 1941 il est à nouveau amené à déménager dans ces circonstances vers Tbilissi en Géorgie. Ce n'est qu'au printemps 1942 que le compositeur peut retrouver ses quartiers habituels. D'autres péripéties, cette fois artistiques interviennent pendant la composition de ce ballet. Le chorégraphe Zakharov et Yuri Faier envoient un émissaire lors de l'été 1945 afin de demander une nouvelle orchestration à Prokofiev car selon eux et le percussionniste Boris Pogrebov, l'orchestration est jugée trop légère pour le Bolchoï. Le problème semblable à celui qu'il a connu pour *Roméo et Juliette*. Le compositeur accepte les modifications au détriment de sa volonté.

Le scénario est une adaptation d'un des *Contes* de Charles Perrault. Comme pour *Roméo et Juliette* c'est un texte ancien qui est utilisé, Charles Perrault ayant écrit *Cendrillon* en 1697. En pleine période stalinienne, ce thème, traité presque de manière patriotique, ou du moins sans sujets de controverses s'intègre facilement au niveau du motif mais aussi du style de la musique et de la chorégraphie. C'est un conte assez doux, sans grand mal à combattre, mis à part la belle mère qui restreint sa belle fille à la condition de domestique. Il n'y a pas de danger imminent, la première péripétie est que Cendrillon ne peut pas aller au bal.

⁶⁶ DORIGNE, Michel. *Serge Prokofiev*. p.551.

Dans un article de la *Kurortnaia gazeta* paru dans le 29 Mars 1941, Prokofiev présente la construction de son ballet :

« Je l'ai conçu comme un ballet classique avec des variations, adagios, pas de deux et ainsi de suite. Je vois Cendrillon non seulement comme un personnage de conte de fée, mais aussi comme une personne réelle, éprouvant les mêmes sentiments et les mêmes émotions que nous. »⁶⁷

La partition de Sergei Sergeyevich s'inspire donc pour beaucoup de la musique des ballets « classiques » de l'âge d'or des ballets en Russie.

« Musicalement, Cendrillon est caractérisée par trois thèmes : le premier la représente brimée, le deuxième pure et pensive et le troisième amoureuse et heureuse. C'est ainsi que j'ai tenté de transmettre dans la musique les caractères de la charmante et rêveuse Cendrillon, de son modeste père, de sa belle-mère exigeante, de ses sœurs volontaires et autoritaires et du jeune Prince ardent, afin que les spectateurs ne restent pas indifférents à leurs difficultés et à leurs joies. »⁶⁸

Claude Samuel rapporte les propos de Prokofiev. Celui-ci précise l'utilisation des trois thèmes caractérisant Cendrillon par rapport à son caractère et à son histoire familiale. Il tient à transmettre les émotions de la jeune fille au public.

Prokofiev utilise ses procédés habituels : les thèmes, *leitmotive*, dissonances, chromatismes, utilisation du rythme, des répétitions, du figuralisme et des danses anciennes. Pour prolonger l'ambiance du conte, le compositeur se sert aussi beaucoup du mélange de l'écriture savante et populaire.

L'instrumentation comprend un orchestre symphonique, une harpe et un piano.

Cette œuvre, dans la continuité de *Roméo et Juliette* est encore plus mélodique. Comme dans ce précédent ballet, il utilise des thèmes et *leitmotive*. Les deux *leitmotive* les plus importants du ballet sont Cendrillon brimée et Cendrillon amoureuse. Les deux thèmes sont exposés dans l'introduction du ballet.

Le thème de Cendrillon brimée apparaît donc pour la première fois lors des premières mesures de l'introduction et est réentendu lors du numéro « Cendrillon » et dans celui du « Père ». Par la suite on ne l'entend plus que dans « Cendrillon s'éveille » car la jeune fille s'est émancipée mais lors de son réveil, dans la confusion du moment, on

⁶⁷ MOISSON-FRANCKHAUSER, Suzanne. *Serge Prokofiev et les courants esthétiques de son temps (1891-1953)* p.247.

⁶⁸ SAMUEL, Claude. *Prokofiev*. p. 148.

réentend ce thème, marquant aussi le changement d'état de Cendrillon. Cette mélodie est tendue et marquée par la quarte augmentée *mi-la#* (à la troisième mesure) et par son aspect répétitif à partir du troisième temps de la deuxième mesure, Prokofiev répète les quatre temps.



Figure 46 Premières mesures de *Cendrillon*

Le thème de Cendrillon amoureuse est exposé comme le thème précédent dans l'introduction, à la 19^{ème} mesure, et clôt le ballet dans le dernier numéro « *Amoroso (Le Prince et Cendrillon)* »⁶⁹. La mélodie est bien plus conjointe que celle de Cendrillon brimée. Cela marque son passage d'une situation instable et compliquée à la légèreté et l'insouciance dont elle fait preuve en tombant amoureuse, amour qui va la libérer (de sa belle mère et de ses sœurs du moins). Seuls deux chromatismes sont présents dans la mélodie et ceux-là servent plus le lyrisme que la tension. L'ambitus est large puisque la mélodie est doublée mais c'est la partie la plus aigue qui, sonnant plus, prend le dessus et ajoute au lyrisme.



Figure 47 Mesures 19-25 de "l'amoroso" de *Cendrillon*

Ce thème est d'abord présenté comme une prémonition dans « Cendrillon arrive au bal » avec un accompagnement brillant, cuivré et avec de nombreux trilles qui lui donne un côté merveilleux.⁷⁰ Au dernier numéro l'accompagnement change pour des triples croches aux cordes et finit sur une harmonie mineure. Malgré le fait qu'elle est amoureuse et que pour

⁶⁹ Voir DVD.

⁷⁰ Voir annexe 7.

ce personnage, tout semble bien se finir, les triples et le petit passage mineur laisse présager que cet amour n'est pas parfait.⁷¹

Un troisième *leitmotiv* est très récurrent dans l'œuvre, celui de la bonne fée. Il apparaît pour la première fois mesure 9 du numéro « La bonne fée » de la première scène. Il est joué au hautbois, dans une nuance *pianissimo*.



Figure 48 Mesures 9-10 de "la bonne fée" de *Cendrillon*

« La grande valse »⁷², un des numéros principaux du ballet, dégage un aspect guindé proche de « La danse des chevaliers » de *Roméo et Juliette*. Une pompe lourde régit rythmiquement et harmoniquement presque l'intégralité de ce numéro. Le thème de cette valse est très chromatique et avec de grands écarts et l'harmonie qui l'accompagne est tendue. Ayant une forme et un traitement plutôt « classique », les chromatismes présents dans la partie mélodique semblent sonner faux.



Figure 49 Mesures 7-20 de la "grande valse" de *Cendrillon*

La valse prend la forme d'un *rondo* où le thème principal alterne avec d'autres parties semblant s'inspirer de la mélodie du thème. Aux $\frac{3}{4}$ de la valse se trouve le *climax* où le thème principal est dans une nuance *fortissimo* et où l'accompagnement est plus dense et est agrémenté par des cymbales.

⁷¹ Voir annexe 8.

⁷² Voir DVD.

Les mélodies semblent tourner sur elles même car elles possèdent toutes des répétitions et se ressemblent beaucoup. Cette danse s'appelle la « grande valse » mais elle a ce caractère très sombre et semble parsemé de « fausses notes ». Prokofiev tourne en dérision l'aristocratie qui se réunit pour le grand bal. Cet aspect ne se retrouve cependant pas dans la chorégraphie de Zakharov.

Un autre numéro, moins imposant montre cet aspect ironique : « la leçon de danse »⁷³. En plus de l'ironie, Prokofiev y développe le mélange savant/populaire. La forme de ce mouvement est introduction A B A conclusion. La partie A, commençant mesure 12 repose sur une pédale de *ré* et l'accompagnement utilise parfois une pompe. Les accents, sur le deuxième temps, et les modes de jeux utilisés par les violons sont proches d'une utilisation traditionnelle. Cependant l'écriture de la mélodie et de l'accompagnement (hors pompe) est d'une veine savante.



Figure 50 Mesures 1-15 de la "leçon de danse" de *Cendrillon*

Les violons sont sur scène et participent à l'action de façon diégétique⁷⁴.

D'autres mouvements utilisent ces deux aspects musicaux comme l'alternance entre la « Mazurka » et « L'entrée du prince ».

Prokofiev utilise de nombreuses danses plus ou moins folkloriques : des valse, une gavotte, un passe-pied, une mazurka et une bourrée. Comme dans *Roméo et Juliette* ces danses déterminent à la fois une époque plus lointaine, ici aussi une ambiance populaire

⁷³ Voir DVD.

⁷⁴ Diégétique désigne une musique qui émane de l'action, visible, et que les personnages peuvent écouter. Extra diégétique désigne alors une musique d'illustration, audible seulement par les spectateurs.

due aux contes et oriente le chorégraphe dans le souhait du compositeur. De plus la pluralité de ces danses amène une richesse de rythmes et de carrures au ballet.

Le figuralisme est aussi présent dans ce ballet et notamment dans « la scène de l'horloge » et dans les 12 coups de « minuit ». Dans les deux scènes, ce sont les bruits de la mécanique de l'horloge ainsi que ses « coups » qui sont imités.⁷⁵

La tonalité de do majeur, diatonique, est encore prisée par Prokofiev dans ce ballet dans certains passages, notamment la fin du « pas de chat » et dans le premier thème de « Cendrillon arrive au bal ». Cette tonalité, dépourvue des tensions chromatiques, allège les extraits en question.



Figure 51 Mesures 1-9 de "Cendrillon arrive au bal" de *Cendrillon*

Le ballet *Cendrillon* est aujourd'hui bien moins connu que *Roméo et Juliette*. Le langage est encore plus « classique » que dans le ballet précédent mais cela est aussi dû au sujet et à la durée plus restreinte et au sujet moins poignant de *Cendrillon* ainsi qu'au contexte politique et artistique en Russie. En effet le Parti souhaite que les artistes écrivent des œuvres accessibles au plus grand nombre. Le langage doit être épuré, la durée raccourcie, les mélodies doivent être plus facilement reconnaissables. Prokofiev prend en quelque sorte parti en acceptant ces conditions pour ne pas être censuré mais n'abandonne pas complètement son langage puisque sa vision de la tonalité, le chromatisme et les dissonances bien que variée, reste la même.

⁷⁵ Voir annexe 9.

La Fleur de pierre opus 118 (1948-1953)



Figure 52 Alla Osipenko, *prima ballerina*. La reine de la montagne de cuivre. 1961. Londres.⁷⁶

Le dernier ballet de Prokofiev est *La Fleur de pierre*, inspiré d'un recueil de contes de l'Oural nommé *Le coffret de malachite* de Pavel Bazhov, un écrivain contemporain au compositeur. Deux de ces contes sont choisis pour le livret de ce ballet : *Fleur de pierre* et *Le maître des montagnes*. Le scénario de ce ballet s'inscrit donc à la fois dans le folklore russe duquel sont inspirés ces contes mais aussi dans l'ère moderne puisque l'écrivain crée ces œuvres au vingtième siècle. Prokofiev a commencé à travailler sur des ébauches de ce ballet pendant qu'il composait le précédent, *Roméo et Juliette*. Selon lui, cette nouvelle composition devait représenter des éléments positifs dont certains semblent plus appartenir à l'imagerie de l'idéal russe Stalinien qu'à la réalité :

« [Ce ballet représente] la joie du travail créateur pour le bienfait de tous ; la beauté spirituelle de l'homme russe ; la puissance et l'inappréciable richesse de notre nature qui ne se libère pleinement qu'à l'artisan laborieux ; l'amour fidèle, indestructible, de Katerina et de Danilo »⁷⁷

Le livret est en phase avec les attentes du Parti, il glorifie la qualité des terres russes et le travail.

⁷⁶ <http://patrickcorness.wordpress.com>

⁷⁷ HOFMANN, Michel Rostislav. *Serge Prokofiev*. p. 126.

La première a lieu au Bolchoï le 12 Février 1954 sous la direction de Yuri Faier (comme pour *Cendrillon*). Les deux rôles principaux de Katerina et de Severyan sont respectivement interprétés par Galina Ulanova et Aleksey Yermolayev. Galina Ulanova ayant joué le rôle titre de *Cendrillon* et dans *Roméo et Juliette* quelques années auparavant. C'est Lavrovski, qui avait déjà travaillé sur la chorégraphie ayant eu un fort succès de *Roméo et Juliette*, qui est nommé chorégraphe pour ce ballet. Les décors et costumes sont réalisés par Tatiana Strazhetskaïa.

Michel Hofmann commente le livret et la musique de Prokofiev :

« Le sujet est simple, rudimentaire, et l'action se déroule sans hâte, comme un conte ou plutôt comme une ballade populaire. C'est une longue et lyrique cantilène, interrompue par des épisodes aux couleurs crues, comme la Rhapsodie d'Oural ou la Rhapsodie tzigane (quelle admirable mélodie l'on y entend chanter !) ; Prokofiev y utilise largement les thèmes populaires – parfois il les cite presque textuellement et parfois, il imite leurs inflexions. Moins extérieurement pittoresque que celle de *Cendrillon*, la partition est musicalement plus belle et plus émue. »⁷⁸

C'est avant tout l'esprit folklorique que l'auteur met en exergue. Il juge aussi la musique du ballet, selon Hofmann elle est de meilleure qualité par rapport au ballet précédent, *Cendrillon*.

Prokofiev et Lavrovski travaillent réellement ensemble pour ce ballet. Cette aisance est peut-être due à leur précédente collaboration. Ils ont travaillé tout deux ainsi que Mira Mendelssohn Prokofiev afin d'élaborer le scénario. Ce ballet raconte donc l'histoire de Danilo, un tailleur de pierre vivant dans l'Oural, dans une époque lointaine (inconnue comme dans les *Contes* de Perrault). Ce jeune homme est partagé entre son amour pour la jeune Katerina et son envie de l'absolu en sculpture, la « fleur de pierre ». Ce n'est pas son seul problème, en effet, Servejan, le préfet souhaite que Danilo lui remette un vase, celui-ci refuse à cause de l'imperfection de cet objet. A ce moment, la Maitresse de la Montagne de cuivre apparaît et montre à Danilo les secrets de la montagne dont la « fleur de pierre ». Les hommes du préfet décident de travailler dans la montagne ce qui énerve la Maitresse et défend tout homme de rentrer en son territoire. Servejan menace Katerina pour qu'elle fasse pression sur Danilo mais la Maitresse vient à son secours. Katerina se met alors en quête de son amoureux et passe par la fête du village où se trouve le préfet. Il la menace à nouveau et la Maitresse la sauve encore en faisant pousser des humains du sol (comme des zombies) ce qui effraie Servejan. Finalement Katerina retrouve Danilo mais la Maitresse,

⁷⁸ HOFMANN, Michel Rostislav. *Serge Prokofiev*. p. 126.

éprise du même homme le retient en otage. Mais l'amour que se portent les deux amoureux attendrit la sorcière qui finit par les relâcher. Au final, dans ce mélange des deux histoires de Bazhov, l'histoire de la « fleur de pierre » passe au second plan par rapport à l'intrigue amoureuse. Ce conte est dans un style bien plus populaire et inspiré du folklore que *Cendrillon* et *Roméo et Juliette*. Il se rattache donc aux envies de « retours aux racines » du régime soviétique. Simon Morrison rapporte les propos du compositeur :

« J'ai terminé la « Danse russe » pour *Fleur de pierre*. Lavrovski a décalé un passage de 16 mesures (quatre phrases de quarte mesures chacune). La danse était jouée par des membres du corps de ballet qui ont dit que c'était moins Prokofiev que Tchaïkovski. Heureusement ce n'était pas comme Minkus⁷⁹ »⁸⁰

Prokofiev travaille donc réellement avec Lavrovski afin d'obtenir une musique qui convient aux deux hommes. Il est aussi conscient que les danseurs commentent sa partition et la compare à la musique de Tchaïkovski. La musique de Prokofiev est en effet, depuis quelques années déjà dans un style bien plus « assagit » et moins novateur qu'à ses débuts. La comparaison à Tchaïkovski n'est pas la première, cela a déjà été le cas pour *Cendrillon*.

De la même manière que *Roméo et Juliette*, ce ballet est structuré par un prologue et un épilogue et quatre actes divisés en onze tableaux. Bien que Prokofiev soit comparé au célèbre compositeur de ballet de l'époque romantique, il reste fidèle au chromatisme bien que cette technique soit encore moins utilisée que dans les ballets précédents. Selon l'historien de la musique Francis Maes, certaines tonalités et timbres sont associés à des personnages et à des univers. Ainsi, Le hautbois est en lien avec Katerina, le cor avec la Maitresse et la clarinette en *mi* au préfet. La tonalité de *ré* majeur définit le monde de la campagne, *la* majeur la magie et la tonalité de *mi* majeur ou mineur indique les forces du bien ou du mal. Ces tonalités seraient les mêmes qu'utilisait Tchaïkovski dans ses ballets ce qui laisse présager que la référence musicale est assumée. L'orchestration comprend une formation d'orchestre symphonique assez classique, une harpe, un piano et des percussions (triangle, timbales, castagnettes, wood-block, tambourin, caisse claire, cymbales, grosse caisse, tam-tam, carillon, xylophone). L'ensemble large de la famille des percussions permet au compositeur des effets et timbres variés.

⁷⁹ Léon Minkus (1826-1917), compositeur de musique de ballet durant la période « classique » ayant travaillé notamment avec Marius Petipa.

⁸⁰ MORRISON, Simon. *The People's Artist – Prokofiev's Soviet Years*. p. 354 (traduction personnelle).

Prokofiev effectue des emprunts à ses œuvres passées. Il réutilise la chanson des cygnes « chant de louanges » d'*Ivan le terrible* lors de la scène du mariage (Voir chapitre sur *Ivan le terrible*) pour la scène 2 de l'acte I « ronde ». Il extrait aussi deux pièces de l'œuvre pour piano *Musiques d'enfants* : « Katerina et Danilo » et « La valse des diamants » et les place dans l'acte I tout comme l'extrait d'*Ivan*. Le compositeur réutilise des morceaux déjà bien connus et il est certain que le public de ce ballet ne manque pas de remarquer ces références.

La mélodie reste une priorité du compositeur dans cette œuvre et, comme pour *Cendrillon*, l'inspiration folklorique est utilisée pour souligner l'ancienneté du conte. Prokofiev utilise notamment la gamme pentatonique et le diatonisme et même la modalité. La harpe, dans la « le *solo* de la gitane et *coda* » de l'Acte III⁸¹, semble imiter une guitare pendant que la mélodie aux cordes aiguës semble être un chant s'ensuit un passage très virtuose aux cordes prenant inspiration dans les musiques populaires de l'est. Prokofiev intègre un tambourin pour marquer l'appartenance « gitane » de ce numéro. Les sonorités orchestrales sont aussi proches du précédent ballet. De nombreuses danses sont présentes dans le ballet. Le lyrisme propre à ces années de ballet en Russie est toujours présent dans cette œuvre mais de façon plus subtile. Les mélodies lyriques sont présentes sur des courts extraits dans chaque scènes et interludes.

Le travail du rythme est marqué par la présence de nombreux numéros appelés « danse de... » et une valse contrebalance la presque omniprésence lyrique. Dans la scène 7 de l'acte III « Apparition de Katerina et rage de Servejan »⁸² les parties illustrant cette « rage » sont très rythmiques et s'alternent ou se superpose au thème lyrique de Katerina. Le contraste entre leurs deux « personnalités musicales » accentue d'autant plus les différences. L'agitation du personnage s'illustre notamment par l'utilisation de contrebasses, de cuivres et de percussions en croches souvent accentuées. Pour la première turbulence de Servejan, Prokofiev précise pour le *tempo* un *più brusco*.

⁸¹ Voir annexe 10.

⁸² Voir annexe 11.



Figure 53 Mesures 11-18 de "L'apparition de Katerina et rage de Servejan" dans *La fleur de pierre*

Ces croches de « rage » sont majoritairement en *recto-tono* afin d'illustrer l'entêtement de Servejan. Plus le numéro avance plus la colère devient forte et les percussions sont de plus en plus variées et nombreuses et la nuance s'oriente vers le *fortissimo*.

Ce ballet n'a pas été un succès et a vite connu une autre chorégraphie par Youri Grigorovitch, un ancien danseur des Ballets Russes, dès 1957. Cette version, quant à elle, connut un réel engouement (dû aussi au changement d'époque). La version de Lavrovski a même été retirée par le Parti, Prokofiev n'étant plus bien vu par les politiques depuis le rapport Jdanov de 1948.

Prokofiev, lors de son arrivée en Russie, a changé rapidement l'esthétique musicale de ses ballets. Il a souhaité plaire et se conformer aux directives artistiques du Parti soviétique. Ce changement est le prix à payer pour pouvoir retourner vivre dans son pays sans rencontrer de problèmes car le compositeur est au courant des pratiques du gouvernement sur les artistes afin de les restreindre. Cependant il n'échappe ni à la censure ni aux critiques sur son travail car jugé trop « moderniste », « bourgeois » et incapable d'écrire pour les « masses ». Le travail des chorégraphes influence peu Prokofiev bien que ceux-ci formulent parfois des demandes de modifications de la partition. Il n'y a que dans la version du *Pas d'acier* de Yakoulov et Prokofiev où le compositeur crée une véritable

corrélation entre la danse et la musique. Cela va cependant se perdre lorsque Massine reprend le projet.

Prokofiev et le « septième art »

Introduction

C'est au XIX^{ème} siècle que le cinéma apparaît ou plus exactement le fait de filmer grâce aux frères Lumière et aux Edison-Dickson. Ces deux « duos » inventent les premières machines à enregistrement d'images en mouvement à partir du principe de la persistance rétinienne de l'œil. Jusque dans les années 1920, les films sont uniquement muets et donc souvent accompagnés d'un pianiste ou d'une petite formation lors des projections. Le jeu des acteurs, privés de leur voix, est agrémenté d'exagérations au niveau des mouvements et de l'expression du visage. Le travail d'acteur de cinéma muet est donc bien différent de celui de l'acteur au théâtre. Dès 1930, le cinéma parlant se développe grâce aux inventions du Vitaphone et de la piste optique qui permettent des enregistrements sonores à diffuser en même temps que les films.

En Russie, deux ans après la révolution d'Octobre et son accession au pouvoir, Lénine nationalise la production ainsi que la distribution de l'art cinématographique par le décret du 27 Aout 1919. La première projection filmique russe ayant eu lieu en 1896, c'est donc presque la totalité du cinéma russe qui est contrôlée par le pouvoir soviétique jusqu'à la chute de l'URSS. De nombreux réalisateurs décident de quitter leur pays à cause du décret de Lénine car ils savent que cela va mener à des limitations dans leur forme d'expression. Des années vingt à la fin des années trente, le cinéma muet russe connaît son apogée notamment avec des films comme *Le cuirassé Potemkine* ou *La grève* du réalisateur Sergei Eisenstein. C'est avec lui que Prokofiev va collaborer pour un film (*Alexandre Nevski*) et une trilogie (*Ivan le Terrible*, inachevée) qui sont de grands succès du cinéma international. En 1934, l'Etat s'immisce dans la production cinématographique par le réalisme socialiste qui est en adéquation avec les idéaux du Parti, cependant les critères esthétiques ne sont pas explicites ce qui va mener à un grand nombre de censures. Avec l'arrivée du cinéma parlant dans les années trente, c'est maintenant trois aspects principaux que le Parti soviétique doit contrôler : le scénario, les dialogues et la musique (surtout quand ce sont des bandes originales).

Prokofiev participe donc au tout début du cinéma parlant. Il rencontre et collabore avec des réalisateurs russes à la confection de musiques de films (ou bandes originales). Etant une pratique relativement neuve, la musique de film est souvent inspirée par la façon dont étaient accompagnés les films muets. Les compositeurs participant à ces projets

s'adaptent petit à petit à cette nouvelle forme musicale et apprennent à prendre parti entre la simple description et l'accompagnement par une ambiance musicale. En 1939, dans une lettre à Eisenstein, Prokofiev explique à quel point ce genre est neuf et que le rapport entre le cinéma et la musique n'est pas encore bien défini :

« Je continue à considérer le cinéma comme le plus contemporain des arts, mais justement, à cause du fait qu'il soit nouveau dans notre pays, nous n'avons pas encore appris à apprécier l'ensemble et nous considérons la musique comme une sorte d'appendice ne desservant aucune attention particulière. »⁸³

Les techniques d'enregistrement laissent à désirer durant la période où Prokofiev écrit ses musiques de films (1933 à 1945) ce qui ne permet pas au compositeur d'écrire avec des orchestrations très fines. Les réalisateurs doivent aussi s'habituer à la relation « musique et image » pour le montage de leurs films.

La relation entre Prokofiev et le cinéma

Certaines des partitions les plus célèbres de Prokofiev viennent de ses musiques créées exclusivement pour des films. Cependant, à part les long-métrages auxquels il a collaboré avec Sergei Eisenstein, les autres films (courts et long-métrages) sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. Néanmoins, Prokofiev a réussi à faire en sorte que certaines de ces partitions puissent « vivre » indépendamment de l'image par le biais par exemple de suites symphoniques et de cantates.

Prokofiev a participé à neuf projets de films : *Lieutenant Kijé*, *La dame de pique*, *Alexandre Nevski*, *Hamza*, *Lermontov*, *Tonia*, *Kotovski*, *Les partisans dans les steppes d'Ukraine* et *Ivan le Terrible*. Ce sont uniquement des films russes produits en Russie.

Philippe Langlois explique que la machinerie a influencé la musique de film des compositeurs de cette époque et notamment Sergei Prokofiev.

« Des formes musicales inédites apparaissent dans les années 20, inspirées par le fonctionnement intrinsèque de la machine et le principe de mouvement perpétuel, exacerbant l'idée de répétition avec l'emploi de motifs musicaux mis en boucle, caractéristique de certaines musiques de films de Erik Satie, Georges Antheil, Arthur Honegger, Serge Prokofiev ou Alexandre Mossolov. La notion de répétition qui s'oppose, à la même époque, au principe

⁸³ LEVACO, Ronald. The Eisenstein-Prokofiev Correspondence. p. 8. À Kislovadsk, le 30 Juillet 1939.

de non répétition du sérialisme de l'école de Vienne devient alors une question centrale et l'un des puissants leitmotifs de l'évolution [...] »⁸⁴

Le rythme de la machine ainsi que le système de boucle étaient déjà présent chez Prokofiev avant ses musiques de films et surtout dans sa musique de ballet *Le Pas d'acier* de 1927.

Prokofiev n'a pas seulement connu une relation avec le cinéma de son pays. En effet, après ses multiples projets cinématographiques russes, il a fréquenté, même si très brièvement, Hollywood. C'est avec Walt Disney que Prokofiev fait son premier et dernier pas Hollywoodien. En effet, 28 février 1941, il rencontre le fameux animateur-producteur et le compositeur Leigh Harline (ayant écrit la musique de *Pinocchio* pour ce même producteur) à Los Angeles afin de lui vendre les droits de *Pierre et le loup* pour un dessin animé. Dans une lettre du 4 janvier 1941 à Koussevitski, Rudolph Polk, qui a organisé ce voyage américain, explique cette rencontre : « *J'ai amené [Prokofiev] voir Walt Disney avec l'idée de lui vendre Pierre et le loup pour un de ces dessins animés.* »⁸⁵. Le court-métrage d'animation d'une durée d'environ quinze minutes sort en 1946 dans les cinémas. Walt Disney a effectué certains changements au niveau du scénario. Cette sortie est un succès et c'est peut-être grâce à la part cinématographique que comporte déjà *Pierre et le loup* en 1936 dans sa version originale de concert. On pourrait comparer cette œuvre au cinéma parlant mais à ceci près que les images se forment dans la tête du spectateur et que c'est un seul acteur qui donne forme, vocalement et gestuellement, à ces personnages. Ayant composé cette œuvre après le film *Lieutenant Kijé*, il est fort probable que son expérience cinématographique y ait exercé une influence.

Prokofiev compose ses musiques de film dans la même période que ses ballets russes excepté *Sur le Borysthène* qui est composé trois ans avant *Lieutenant Kijé*. Il compose d'ailleurs *La Fleur de pierre* après avoir écrit les deux bandes originales de *Ivan le Terrible*. Il serait difficile d'ignorer ces dates et de ne pas penser qu'une forme en ait nourri une autre et *vice versa*. Cependant on ne peut comparer sa musique de ballet et de cinéma directement car sa musique de ballet s'inscrit à la fois dans une tradition et dans une mode contemporaine alors que la musique de film est une forme neuve et avec des

⁸⁴ LANGLOIS, Philippe. *Les cloches d'Atlantis : Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore.* p. 446.

⁸⁵ MORRISON, Simon. *The People's Artist – Prokofiev's Soviet Years.* p. 74 (traduction personnelle).

possibilités de départ réduites (dues à un aspect technique et à la part importante des choix du réalisateur). Certains aspects de ces musiques peuvent néanmoins être pris en compte comme le rapport au mouvement, au rythme et à l'utilisation d'éléments folkloriques.

Les premières musiques de film

En dehors de sa collaboration avec Eisenstein, Prokofiev a participé à sept projets cinématographiques dont deux n'ont jamais été achevés, *La dame de pique* et *Hamza*. La plupart de ces films sont aujourd'hui oubliés car non diffusés et parfois non traduits, mais certaines pièces musicales de ces films se sont fait connaître et demeurent grâce à d'autres formes musicales.

Les sujets abordés dans ces films sont soit inspirés de l'histoire passée et du folklore russe comme *Lermontov* et *La dame de pique* soit se passent dans une époque contemporaine où les conflits armés sont souvent au centre de l'histoire. Ces deux thèmes sont ceux prisés par le régime soviétique ce qui explique qu'ils n'ont pas été censurés bien que *Lieutenant Kijé* ne soit pas dénué de dérision concernant le pouvoir stalinien.

Sur les deux années 1941 et 1942, Prokofiev participe à sept projets de films (dont *Alexandre Nevski* et le premier volet d'*Ivan le Terrible*). Cela est donc un travail conséquent et se ressent dans certaines bandes originales car elles ne sont pas égales au niveau de la composition. Certaines musiques de film sont parfois moins travaillées que d'autres selon l'importance que Prokofiev porte à ces projets et d'autres qui ont une qualité bien plus soignée. Ses projets avec Eisenstein ayant été ceux qui ont pris le dessus sur les autres films car son amitié et l'admiration qu'il porte à ce réalisateur est plus forte que le simple fait d'honorer une commande de l'Etat pour des compositions de musiques de films.

Il est difficile de cerner tous les instruments présents dans l'orchestration sans la possession des partitions originales car la plupart d'entre elles ont disparu donc les musicologues n'en parlent pas. De plus la qualité sonore des enregistrements des parties musicales des films laisse à désirer et il est compliqué de discerner chaque instrument.

Lieutenant Kijé (1933⁸⁶)



Figure 54 Affiche du film *Lieutenant Kijé*.⁸⁷

La musique du film *Lieutenant Kijé* est la première que Prokofiev écrit pour le réalisateur Fainzimmer. C'est donc la première musique de film que Sergei compose et il fait partie des tout premiers compositeurs pour le cinéma parlant. Les bandes originales des films parlants sont rangées dans une catégorie différente car la différence est grande sur le rôle de la musique avec le cinéma muet. C'est une commande officielle étant donné le statut du cinéma en URSS. Cette musique de film est composée avant la série des ballets que Prokofiev écrit en Russie. Le film est sorti dans les salles de cinéma russes le 7 Mars 1934.

Le scénario est tiré d'une nouvelle de Youri Tinyanov écrite quelques années plus tôt, en 1927. Cette nouvelle prend place sous le règne de Paul 1^{er} (1796-1801). Elle conte deux erreurs de bureaucratie militaire qui ont des effets impressionnants. La première est une erreur d'écriture due à l'inattention d'un militaire qui au lieu d'écrire dans la phrase « quant aux lieutenants », se disant « *poroutchiki zhe* », il écrit « Lieutenant Kijé », se prononçant quant à lui « *poroutchik kizhe* ». Là où l'histoire prend un tournant à la fois ridicule et tragique dans un sens politique est quand personne ne voulant avouer sa faute

⁸⁶ Les dates indiquées sont les dates de compositions de la musique.

⁸⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Lieutenant_Kijé

par peur de Paul 1^{er}, l'administration et par la suite Paul 1^{er} lui même, créent un lieutenant « fantôme » qui va connaître une vie entière sous l'impulsion de ceux-ci. Il sera d'abord exilé car n'existant pas, prétendre à sa mort est une bonne solution. Mais il sera ensuite libéré et nommé lieutenant. On va lui trouver une fiancée (elle, bien réelle) et le marier. Il meurt finalement suite à une maladie (bien sûr tout aussi fictive). La deuxième erreur, présente seulement dans la nouvelle, est l'annonce de la « mort » du soldat Sinioukhaïev au lieu du soldat Sokolov. L'armée refusant toujours d'avouer ses erreurs, le pauvre soldat est exclu de l'armée (puisque'il est mort, cela est logique) et finit sa vie dans la misère la plus totale. Cette deuxième faute n'a pas été gardée par Fainzimmer, son caractère est plus grave car touchant à la vie d'un personnage bien réel. Le film étant tourné vers la comédie et l'humour (tout en gardant des moments plus réservés), la première erreur, qui est la principale dans l'écrit de Tinyanov suffit à développer l'aspect politique ainsi que la folie de Paul 1^{er}. Prokofiev raconte sa joie au moment où il reçoit la commande de *Lieutenant Kijé*.

« J'étais très impatient de travailler sur des thèmes soviétiques [...]. Dans un article publié par la *Vecherniania Moskva*, journal moscovite du soir, le 6 Décembre 1932, j'ai écrit : [...] Le langage musical dans lequel on pouvait parler de la vie soviétique ne m'apparaissait pas encore clairement. Ce n'était clair pour personne à cette époque et je ne voulais pas faire d'erreurs. C'est pourquoi j'ai été très heureux lorsque les studios Belgoskino m'ont demandé d'écrire la musique du film *Le Lieutenant Kijé*. »⁸⁸

Le compositeur explique aussi la difficulté inhérente au régime soviétique concernant la création musicale et en particulier sur les « thèmes soviétiques ». Il sait que si il effectue des erreurs sur ce sujet, il risque ensuite d'être contraint par le Parti.

Prokofiev travaille en étroite collaboration avec Fainzimmer et Tinyanov pendant les premiers mois du projet puis il continue à composer seul tandis que le reste du film est en tournage. Il a donc composé de nombreuses parties sans connaître la partie filmée. Il y a donc au final des passages où la musique s'adapte à l'image et d'autres où seul le réalisateur a pu travailler afin que la musique soit intégrée au film.

La partition est composée de seize segments musicaux. Ceux-ci sont parfois répétés le long du film mais la durée musicale totale ne dépasse pas les quinze minutes. Prokofiev utilise beaucoup le thème militaire et la musique populaire par le biais de chansons. C'est

⁸⁸ DORIGNE, Michel. *Serge Prokofiev*. p. 402.

l'orchestre de l'Opéra Académique de Leningrad qui a enregistré la musique du film. Sergei Prokofiev ainsi que Lina Prokofiev (sa femme) participent à l'enregistrement. Sergei Sergeïvitch interprète le passage où l'empereur chante faux et Lina chante la célèbre « Romance ». La famille Prokofiev s'est donc réellement investie dans ce premier projet cinématographique. Fainzimmer a porté une attention particulière à la musique de Prokofiev puisque certains montages sont réalisés par rapport au rythme de la musique. Parfois la musique de Prokofiev est considérée comme diégétique, mimant les instruments ou les chanteurs sur le tournage et parfois c'est une « bande-son », extra-diégétique.

Comme dans ses ballets, Prokofiev utilise le rythme pour dynamiser et créer des ambiances au film. Et c'est particulièrement par le biais de la musique d'inspiration militaire que le compositeur intègre logiquement le rythme au film.

Le tout premier moment de musique commence à la fin du générique⁸⁹ (dans ce cas le générique est en effet silencieux, ce qui est rare) par le cornet à piston seul. S'ensuit la première scène du film, illustrée par de la musique militaire. Cette scène commence par un *solo* de tambour militaire effectuant un rythme qui est varié mais qui semble pourtant tourné en boucle dû à l'alternance récurrente des rythmes croche deux doubles et deux croches.



Figure 55 Mesures 7-17 de "la naissance de Kijé" de *Lieutenant Kijé*

Le thème, mesure 12, est confié aux vents tandis que les cordes accompagnent.



Figure 56 Mesures 12-15 de "la naissance de Kijé" de *Lieutenant Kijé*

⁸⁹ Voir DVD.

Quand Kijé est envoyé en exil, il est d'abord fouetté. La scène, encore une fois surréaliste, est axée sur les coups de fouets en rythme avec la musique⁹⁰. Prokofiev utilise encore de la musique militaire puisque ce châtime vient de l'armée. Il y a beaucoup de roulements de tambours (diégétiques) et un thème s'ajoute de façon extra-diégétique aux cuivres à l'unisson. Ce motif sonne comme une vraie mélodie militaire, elle est articulée sur le I^{er} et V^{ème} degrés de *si bémol* majeur et le *sol bémol* et le *la bémol* viennent de la tonalité de *si bémol* mineur. Ce thème est précédé par une descente chromatique dissonante aux bois aigus.



Les coups de fouets sont donnés tous les temps sur une buche de bois puisque le lieutenant n'est bien sûr pas présent. La descente chromatique « fausse » fait transparaître la tromperie qui continue à grandir à propos de Kijé.

⁹⁰ Voir DVD.

La « Romance »⁹¹ est une reprise d'un chant à la mode en Russie qui se nomme « La colombe grise gémit ». L'accompagnement est un *ostinato* d'une pompe à la harpe. Le thème est originalement inspiré du folklore russe. Dans la scène du film, cette musique est d'abord diégétique lorsque la femme chante en s'accompagnant à la harpe. Puis un *cut*⁹² marque le changement d'accompagnement, un piano (extra-diégétique) se rajoute à la harpe et amplifie l'aspect aristocratique de la scène. Cette musique est très courte et simple et, même en dehors du contexte de l'utilisation d'un thème connu, étant donné le peu de musique dans le film, la « Romance » marque le public.

La « Troïka »⁹³ est aussi inspirée d'une chanson populaire chez les militaires. Celle-ci prône l'inconstance et compare les femmes à « des auberges à petits prix ». Contrairement à la « Romance », c'est donc une chanson plus triviale. La « Troïka » fait à la fois référence à l'attelage à trois chevaux que le spectateur voit sur l'écran mais aussi à une danse populaire russe. Prokofiev choisit une orchestration assez marginale par rapport au reste de la musique du *Lieutenant Kijé*. Les cordes effectuent des *pizzicati* très rapides inspirés de la balalaïka et de *La cité invisible de Kitège* de Rimski-Korsakov. Prokofiev fait aussi intervenir des clochettes (presque diégétiques puisque présentes sur l'attelage), un triangle et un célesta. La forme de cette chanson est un *rondo*. Le chant est basé sur de nombreuses répétitions. De plus, la forme utilisée étant le *rondo* et les parties étant très courtes, cela donne une impression de boucle constante.

Une autre chanson, cette fois-ci plus secondaire apparaît deux fois dans le film. Il s'agit de « Oh ma belle demoiselle ». Encore une fois Prokofiev s'inspire du folklore russe. Selon Kevin Bartig cette chanson se base sur une *Chastúshka* traditionnelle nommée « *Yelnik moy, yelnik* » qui serait extraite des collections de chansons traditionnelles de son professeur d'orchestration, Rimski-Korsakov. Elle est cependant chantée en français mais ne comporte qu'une phrase comme un refrain entêtant dont on aurait oublié le reste des paroles et de la mélodie. Bien qu'étant inspirée de la tradition, le choix du français insiste plus sur un aspect aristocratique.

⁹¹ Voir DVD.

⁹² En réalisation : passage d'une scène à une autre sans transition.

⁹³ Voir annexe 12 et DVD.

La musique religieuse s'intègre dans l'histoire du film pour le mariage du faux lieutenant. Etant en Russie, c'est la musique de l'église orthodoxe que Prokofiev imite (ou réutilise). Dans cette scène du « Mariage de Kijé »⁹⁴, le prêtre chante (diégétiquement) une musique typique du répertoire orthodoxe qui comprend beaucoup de *recto-tono*. Prokofiev rappelle au public que cette cérémonie est militaire par l'accompagnement (diégétique aussi bien qu'invisible) composé par l'omniprésence de la caisse claire dont le rythme varie afin de donner une impression d'improvisation. Cette scène, malgré son aspect irréel avec le « fantôme » du marié, a un réel ancrage dans la réalité par la musique.

Lors de la composition de cette musique de film, Prokofiev illustre beaucoup ce qui apparaît à l'écran. Mais c'est une des premières musiques pour le cinéma parlant et, manquant de références et souhaitant s'intégrer au projet, la musique reste parfois en deçà des possibilités du compositeur et manque d'émancipation par rapport au film lui-même. Le réalisateur, Fainzimmer, est intéressé par le rapport entre l'image et la musique comme le montre ses montages, mais encore une fois, ce mélange étant encore jeune, le choix de la façon d'intégrer la musique et le jeu de scène n'est pas toujours le meilleur. Il est intéressant de noter que le compositeur a exploité les faiblesses techniques de l'enregistrement à des fins musicales. Il joue sur la distance entre les microphones et les instruments afin de donner des effets spéciaux et des différences de timbres et notamment afin d'éviter ce que l'on appelle aujourd'hui la distorsion en éloignant les cuivres des micros lors des *crescendi*.

La dame de pique opus 70⁹⁵ (1936)

Sergei Prokofiev est appelé pour composer une seconde musique de film en 1936. Ce film est inspiré de la nouvelle éponyme de Pouchkine écrite au milieu du XIX^{ème} siècle et ayant remporté un grand succès. Il est commandé pour le centième anniversaire de la mort de l'écrivain. Deux autres films sur la même nouvelle sont sortis en Russie en 1916 et 1937. Cette version de 1936 à laquelle Prokofiev a participé n'a jamais été terminée malgré de nombreuses tentatives du réalisateur Mikhaïl Romm chez Mosfilm.

⁹⁴ Voir DVD.

⁹⁵ Seules deux de ces musiques de films comportent des numéros d'opus.

Le scénario suit l'histoire d'origine. Le jeune officier Hermann séduit la jeune Liza, dame de compagnie de la comtesse Anna. Hermann n'est pas intéressé par la jeune fille mais par un secret que posséderait Anna concernant le jeu de carte du pharaon : un combo de trois cartes gagnantes. Effrayant la comtesse à mort lors d'une visite surprise dans sa chambre, celle-ci le hante Hermann en rêve. Elle lui révèle sa combinaison gagnante : le trois, le sept et l'as, mais en échange de ce secret, Hermann doit épouser Liza. Lors d'un ultime jeu, Hermann mise tout en espérant tomber sur la dernière carte qui lui manque, l'as, mais au lieu de ça, il sort la dame de pique, rassemblement fortement à la comtesse, il sombre alors dans la folie. Liza n'est alors plus concernée par l'histoire d'Hermann et de la comtesse.

Sergei Sergeivich accepte le projet de *La dame de pique* au mois de Février 1936. Prokofiev termine la partition dans sa version pour piano le 12 Juillet 1936. Le réalisateur lui donne carte blanche et précise assez peu ce qu'il attend du compositeur. La seule indication que le musicien obtient est que la musique joue un grand rôle dans le film. La partition contient trente-quatre petits numéros où Prokofiev précise les séquences du scénario auxquelles correspondent ces numéros. Prokofiev souhaite aussi donner des conseils de montage musique et images au réalisateur, cela prouve qu'il est intéressé par la problématique de l'utilisation de la musique au service de l'image. Fainzimmer ayant déjà fait un travail intéressant sur cet aspect avec *Lieutenant Kijé*, cela a dû influencer la manière dont Prokofiev pense la coordination « musique et image ». Il se permet donc de donner des conseils au réalisateur sur l'utilisation de la musique dans son film :

« Si l'extrait est trop long, un découpage peut être fait au milieu de la mesure 17 à 24 par exemple. [...] Je pense que la musique doit finir quand Hermann prend son verre de limonade – ou plus tôt – pour que cela fasse une coupure suffisante avant sa prochaine apparition. »⁹⁶

Prokofiev s'exprime donc sur la manière de découper sa musique selon sa structure même mais aussi par rapport au scénario et au montage.

La musique que le compositeur écrit pour ce film est probablement dans le même esprit que *Lieutenant Kijé* : de la musique simple et adaptée au film. Le but n'étant pas encore d'écrire un long accompagnement sonore au film, il privilégie les boucles et les thèmes courts. Morrison cite le réalisateur à propos de la musique de Sergei Sergeivich :

⁹⁶ MORRISON, Simon. *The People's Artist – Prokofiev's Soviet Years*. p. 138 (traduction personnelle).

« Prokofiev joua la partition pour Romm peu après en avoir composé le brouillon. Le réalisateur trouva la musique ni « dramatique » ni « lyrique » mais aussi obsessive que les études pour piano. « Trois et puis sept hauteurs répétés indéfiniment » qui donne au film son dépouillement, son aridité »⁹⁷

Pour le réalisateur, c'est la simplicité et la répétition qui caractérisent la partition de Prokofiev.

La partition de Prokofiev dure environ une demi-heure. Le langage qu'il utilise est proche de celui du ballet *Roméo et Juliette*, ces deux œuvres sont d'ailleurs écrites en simultané. Il y a donc une grande part de lyrisme dans cette œuvre. Le thème le plus romantique est celui de Liza, Prokofiev y utilise à la fois des caractéristiques propres à son écriture et d'autres plus inspirées du XIX^{ème} siècle mais le mélange est bien plus porté sur ces seconds. La mélodie du thème de « Liza » possède un ambitus assez large de quatorzième et c'est avec cet ambitus que le compositeur se permet de grands sauts qui appuient le lyrisme. La mélodie est composée de deux arches ce qui est assez « classique », dans la tonalité de do majeur. L'écriture pianistique de l'accompagnement rappelle encore une fois le XIX^{ème} siècle. L'ensemble est très *legato* et caractérise le caractère de la jeune protagoniste. Les chromatismes sont ancrés dans la tonalité mais sont tout de même utilisés. La simplicité de ce thème est dans la continuité du style de Prokofiev.

⁹⁷ MORRISON, Simon. *The People's Artist – Prokofiev's Soviet Years*. p. 138 (traduction personnelle).



Figure 58 Thème de Liza, *La dame de pique*.

Pour la scène du bal, comme dans beaucoup de ses œuvres et notamment *Cendrillon*, il utilise une danse ancienne, la polonaise, qui est une danse traditionnelle à trois temps. Cependant l'écriture des lignes mélodiques penche plus du côté savant que populaire. Encore une fois, le compositeur utilise l'élément traditionnel pour servir l'atmosphère aristocratique de l'histoire.

Dans le passage de « La visite de la comtesse »⁹⁸, Prokofiev utilise le rythme et les chromatismes pour mettre en valeur et appuyer une mélodie tendue. La mélodie se situe dans les aigus et commence par une septième mineure descendante, une autre septième mineure arrive rapidement à la troisième mesure de la mélodie. Le rythme de l'accompagnement est composé uniquement de doubles croches. Sa ligne mélodique est essentiellement conjointe et très chromatique. Prokofiev précise *inquieto* sur la partition, il insiste donc particulièrement sur cette ambiance d'angoisse.

Dans « l'ouverture »⁹⁹, c'est le même procédé. La pulsation de noire est toujours présente mais avec un tempo assez rapide, cette omniprésence de la pulsation donne une impression d'avancée. La « mélodie » est en croches et possède de nombreux

⁹⁸ Voir annexe 13.

⁹⁹ Voir annexe 14.

chromatismes. Tout est joué dans les graves et extrêmes graves ce qui exprime la gravité et porte l'attention plus particulièrement sur la dynamique que sur l'harmonie ou ce qui constitue la mélodie. L'ensemble des éléments crée une certaine tension qui présage la suite de l'histoire.

Les différents éléments de la partition de *La dame de pique* ancrent l'action dans le temps, la modernité s'efface au profit d'une musique qui plonge le spectateur dans l'ambiance de l'époque et dans le milieu aristocratique. Prokofiev ne choisit pas de trancher par rapport à la version de Tchaïkovski qui est la plus célèbre.

Le film est refusé par le comité du centenaire de Pouchkine qui trouve que l'ensemble de l'œuvre, comprenant au moment de la décision le script et la musique, est trop déviant par rapport à l'œuvre originale. Aucune scène n'est tournée, le projet est avorté avant sa réalisation.

Hamza (1941)



Figure 59 Pièce de monnaie à l'effigie de Hamza¹⁰⁰

Prokofiev se retrouve à nouveau mêlé en 1941 à un projet qui va vite être enterré. Cette fois-ci, le scénario conte la vie du poète et compositeur ouzbek Hamza Hakimzade Niyazi. Hamza est notamment considéré comme le précurseur de la poésie ouzbèk. Ce projet est dans un premier temps accepté par le Parti car cet artiste a soutenu la révolution bolchévique. Le script doit être écrit par l'écrivain Victor Chklovski et le tournage est prévu à Tachkent. Prokofiev est choisi pour composer la bande originale ce qu'il accepte.

¹⁰⁰ <http://www.omnicoin.com/coins/910660.jpg>

Il souhaite composer à partir des pièces du compositeur afin de s'approcher le plus possible du sujet et permettre au public de se plonger dans l'ambiance musicale du compositeur tout en proposant du nouveau contenu. Le film est finalement censuré avant même d'être tourné pour « contenu qui évidemment ne convenait pas »¹⁰¹. Prokofiev n'a jamais créé une œuvre à partir de *Hamza* il est donc probable qu'il n'ait pas eu le temps de composer avant que la censure ne s'impose sur ce film.

Lermontov (1941)



Figure 60 Extrait du film *Lermontov*

Le film *Lermontov* est commandé pour le centième anniversaire de la mort du poète tout comme l'avait été *La dame de pique*. Cependant les célébrations n'ont pas lieu car les nazis brisent le pacte germano-soviétique et envahissent la Russie le 22 Juin 1941. Deux compositeurs ont écrit la musique du film *Lermontov* de Albert Gendelstein : Prokofiev et Pushkov. Ce film est produit et réalisé avec les studios Alma-Ata et Stalinabad qui produiront par la suite les films *Tonia* et *Kotovski*. Il n'est pas évident d'identifier quel compositeur a écrit quelle partie sans la partition, par ailleurs, les musiciens eux-mêmes ne savaient pas exactement qui participait au projet et comment la musique serait utilisée. Prokofiev raconte la soirée pendant laquelle il découvre le film en salle :

« Pendant la soirée nous avons regardé le film *Lermontov*. Nous n'avons su qu'en lisant les journaux que le film passait dans les cinémas moscovites. Nous n'étions pas certains de la façon dont la musique du film avait été utilisée car nous n'avions plus de contacts avec Gendelstein après avoir quitté Alma-Ata pour Moscou. Seryozha était curieux de savoir si ils avaient utilisé sa musique (trois valses, une quadrille et une polonaise). Nous avons deviné le deuxième compositeur (V.V. Pushkov)... Seryozha senti que le film n'était pas si mauvais,

¹⁰¹ BARTIG, Kevin. *Composing for the red screen - Prokofiev and soviet film*. p. 108 (traduction personnelle).

mais pas bon non plus. Il était très clair qu'il avait raison. La musique de Seryozha que le réalisateur utilisait était surtout la musique de danse. Pushkov composa pour les moments dramatiques mais aussi une valse. Seryozha trouva que sa musique n'était pas si mauvaise bien que le mélange des musiques de tel et tel compositeur utilisé de façon alterné l'irritait et l'amusait. »¹⁰²

Les réactions des artistes montrent que la relation entre les compositeurs et les réalisateurs n'est pas simple et qu'elle peut être source de conflits quand elle n'est pas claire. Prokofiev et son ami Seryozha prennent l'absence d'informations et la découverte tardive du deuxième compositeur plutôt bien.

Selon Simon Morisson, Prokofiev aurait écrit huit extraits pour ce film. Certaines de ces pièces sont connues à travers d'autres œuvres de Prokofiev. Les numéros dont la provenance est certaine sont « La Contredanse » et la « Mephisto Waltz » car elles ont été réutilisées dans les *Trois pièces pour piano opus 96* en citant la provenance : *Lermontov*. À l'inverse, dans le film, Prokofiev réutilise la « valse » et la « polonaise » de *Guerre et Paix*, un de ses opéras. Une des chansons du film serait aussi écrite de sa main.

Les différents morceaux écrits par Prokofiev (et ceux dont on lui suppose la paternité) pour ce film dépeignent une ambiance aristocratique du XIX^{ème} siècle russe. Il utilise pour ce faire beaucoup de musiques de danses car en plus d'être une forme qu'il a beaucoup travaillé dans ces musiques de ballet, ces danses permettent à l'auditeur de situer tout de suite l'époque à laquelle se passe l'histoire ainsi que les lieux où sont jouées ces pièces. Grâce à l'utilisation de musique de salons, le public, en plus de l'image, se fond dans un contexte mondain. En effet le scénario de ce film est basé sur la vie du poète russe Lermontov ayant vécu au milieu du XIX^{ème} siècle. Officier chez les hussards, il écrit au Tsar lorsque Pouchkine meurt pendant un duel et montre du doigt l'absence de justice en Russie vis à vis des coupables. Suite à cette action, il est envoyé en exil dans le Caucase et est autorisé à rentrer à Saint-Pétersbourg six mois plus tard. Ironie du sort, lors d'un autre exil caucasien, il meurt lors d'un duel.

La « Contredanse »¹⁰³ est la première pièce musicale que l'on entend dans le film, dès le générique. Par conséquent, elle permet l'entrée dans l'ambiance du film et le caractérise. La musique possède une structure comportant beaucoup de répétitions et la

¹⁰² BARTIG, Kevin. *Composing for the red screen - Prokofiev and soviet film*. p. 115 (traduction personnelle).

¹⁰³ Voir annexe 15 et DVD.

mélodie, simple, reste facilement dans l'esprit du spectateur. Au bout de deux minutes, elle ouvre sur la première scène du film : l'arrivée de l'aristocratie au bal. Elle demeure présente pendant les premières danses et continue d'être jouée en fond sonore jusqu'à la fin de la scène comme si elle était diégétique et jouée par un orchestre lors du bal. Cette musique revient régulièrement dans le film et ponctue les scènes de la vie mondaine. La « Contredanse » est dans une carrure binaire en 2/4. Elle est caractérisée par le rythme croche deux doubles sur le premier temps de la mesure et des syncopes créant des accents sur les temps faibles. Le n'est pas très moderne, les harmonies sont typiques du XIX^{ème} siècle.



Figure 61 Mesures 8-15 de la "Contredanse" dans *3 pièces pour piano opus 96*

S'ensuit rapidement la « Mephisto Waltz »¹⁰⁴ illustrant le tournoiement dansant de ces personnes de bonne familles s'amusant allègrement. La référence à Méphistophélès sur une telle scène donne une connotation ironique et renforce l'idée d'une musique entraînante et lancinante. Dans le film, sur cette musique, les personnes qui dansent rient fortement comme d'un rire machiavélique. Encore une fois, Prokofiev ne s'illustre pas dans un style personnel mais plus dans l'imitation de l'esthétique du siècle précédent.

Après *Lieutenant Kijé* et *Alexandre Nevski* il est étrange de retrouver Prokofiev dans un style si bourgeois. Mais cette esthétique adhère au propos et à ce que l'image montre. Le film comporte des extraits musicaux de deux compositeurs mais la différence

¹⁰⁴ Voir annexe 16 et DVD.

entre leurs compositions n'est pas flagrante puisque le style est unifié. La musique est cohérente avec le film sans apporter de nouveauté dans l'écriture des bandes originales.

Nos jeunes filles - Tonia (1942)



Figure 62 Extrait du film *Tonia*

En 1942, deux réalisateurs participent à un projet du Studio d'Unité Central des Films d'Art réunissant deux épisodes. Abram Room¹⁰⁵ réalise le premier, *Tonia*, dont la bande originale est composée par Sergei Prokofiev.

Ce film conte l'histoire d'une jeune femme travaillant dans un service téléphonique qui est prise entre deux feux. Durant l'invasion allemande, les militaires nazis occupent un lieu très proche de celui de son travail et l'armée russe cherche bien sûr à les combattre mais sans compromettre la sécurité des habitants dont cette jeune fille avec laquelle ils communiquent par téléphone. De plus Tonia et le commandant des militaires russes sont liés par le mariage ce qui accentue le drame de la situation et le paradoxe dans lequel se trouve le commandant. Tonia permet aux soldats russes de déterminer la position des allemands mais cela au prix de sa vie, en effet les soldats nazis l'avaient menacée de mort si elle compromettait leurs plans. La jeune opératrice téléphonique est édifée en héroïne pour sa bravoure et son sacrifice pour aider son pays. Malgré cette « victoire » la fin reste dramatique. C'est ce drame que Prokofiev va faire ressortir à travers sa partition.

Le thème de « Tonia »¹⁰⁶ apparaît dès le générique dans une version chantée. Ce générique comporte des photographies, des dessins et des extraits de journaux. Le montage vidéo fait donc penser à ce que nous avons habituellement dans une ouverture que ce soit pour le ballet et l'opéra : une présentation de l'histoire. La musique, elle, ne présente que la

¹⁰⁵ A ne pas confondre avec Mikhaïl Romm, le réalisateur de *La dame de pique*.

¹⁰⁶ Voir DVD.

protagoniste principale. Les deux éléments réunis, nous avons un générique complet apportant un thème récurrent et des informations concernant l'histoire.

Dans sa première présentation, la chanson est répétée deux fois et chantée par une voix d'alto avec un accompagnement de cordes (cordes frottées et harpe) et de bois. La mélodie est simple, d'inspiration folklorique et dans la tonalité de *mi* bémol majeur. Le thème est divisé en deux fois quatre mesures et possède donc une carrure « classique ». Le premier type d'accompagnement sur la première exposition de la chanson est en arpège avec des harmonies très simples puis lors de la deuxième exposition, les parties de cordes aiguës suivent la même mélodie que la partie vocale, se superposant aux arpèges. Une pause intervient à la fin du générique composé d'images et la première scène (comportant les derniers éléments texte du générique). Le spectateur voit Tonia et sa collègue dans le centre téléphonique. Le générique se poursuit alors encore une fois sur le thème de Tonia mais dans une version seulement orchestrale jouée à l'unisson. Puis intervient le premier développement en deux minutes de musique comportant cette fois-ci des harmonies plus avancées et une écriture instrumentale légèrement plus complexe. Réintervient le thème joué à l'unisson par les cordes frottées avec un accompagnement en accord de la harpe puis joué par l'orchestre. A cette occurrence, le thème est encore plus lyrique que dans les autres expositions.

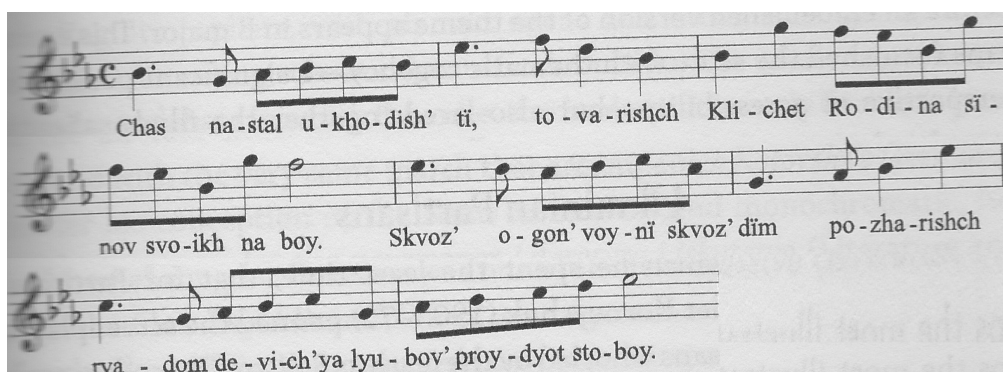


Figure 63 La "chanson" de *Tonia*

Le figuralisme est encore une fois utilisé par Prokofiev dans ce film. Dans l'extrait « Tonia descend les escaliers »¹⁰⁷, la musique illustre tout à fait ce mouvement.

En plus de ce figuralisme, Prokofiev réutilise la mélodie du thème de la chanson de *Tonia* sans transposition dans la première et la moitié de la seconde mesure. S'ensuit une

¹⁰⁷ Voir DVD.

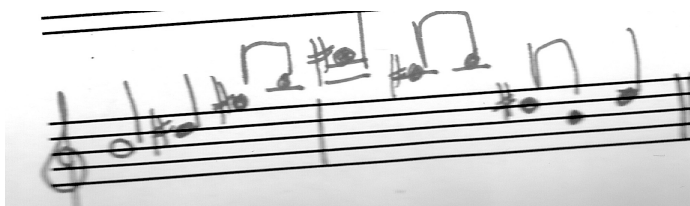
sorte de développement où se situe le figuralisme de la descente d'escalier par des notes conjointes descendantes premièrement de *sol* à *si* puis de *sol* à l'octave inférieure. Encore une fois, l'écriture est très simplifiée, peu d'éléments interviennent ce qui ne surcharge pas le film qui comporte énormément de bruitage lors des passages d'échanges de tirs, de bombardements ou lorsque l'on voit le train à vapeur. Cette réutilisation du thème de « la chanson » n'est utilisée que deux minutes après le début du générique lorsque Tonia aperçoit son amant en bas de son bâtiment, elle se précipite alors pour le retrouver. Elle se promène ensuite avec lui toujours accompagnée par ce thème.



Figure 64 "Tonia descend les escaliers" de *Tonia*

Ce thème est à nouveau joué lors de l'enterrement de Tonia par un violon solo jouant de manière très lyrique accompagnée par l'orchestre. Il termine donc ce film et le premier volet de *Nos jeunes filles*.

Un deuxième petit thème apparaît régulièrement dans le film et semble illustrer les moments dramatiques que subit la jeune fille. Cette mélodie est simple, très mélancolique et le tempo est assez libre. Ce thème est joué avec différents timbres en commençant par les bois probablement par un cor anglais soliste puis les cordes avec le violon *solo*. Le thème est plus ou moins varié mélodiquement et rythmiquement. La dernière présentation de ce motif est lors de la mort de Tonia¹⁰⁸.



¹⁰⁸ Voir DVD.

Figure 65 Tête du thème mélancolique de *Tonia*

Un élément récurrent arrive à la fois à la vidéo et à la musique : de courts passages montrant des journaux accompagnés de musique militaire¹⁰⁹. Cela ponctue les différentes scènes du film et permet de donner des informations sur la situation militaire aux différents moments de l'histoire. La musique est composée de cuivres jouant des rythmes pointés, des roulements de tambour militaire et des cymbales. La musique demeure toujours la même. Elle est très simple, composée de quatre notes : *fa fa# sol# ré#*.

Le film *Tonia* ne dure qu'une trentaine de minutes. Prokofiev n'utilise alors que peu d'éléments qu'il réutilise régulièrement dans le film. Un bon équilibre est gardé entre les silences/dialogues, les bruitages et la musique ce qui rend le film divertissant et agréable à regarder malgré la qualité des enregistrements. Le film n'est jamais sorti en salle et peu d'éléments permettent de comprendre cette décision mais la bande est restée intacte ce qui fait que nous pouvons cependant aujourd'hui en profiter. Cependant on peut déplorer le fait que le film ne soit pas traduit ni sous-titré comme l'ensemble des films hormis *Lieutenant Kijé* et ceux réalisés par Eisenstein.

Kotovski (1942)



Figure 66 Extrait du film *Kotovski*

Fainzimmer réalise son deuxième film en collaboration avec Prokofiev en 1942 avec *Kotovski*. Cette fois-ci le scénario ne se base pas sur de la littérature mais sur la vie d'un militaire soviétique. Comme pour *Tonia*, c'est un sujet qui lui est contemporain et

¹⁰⁹ Voir DVD.

ouvertement prossoviétique qu'il doit accompagner ou illustrer. Un autre élément est déjà traité par Prokofiev dans un autre film : l'aristocratie. En effet dans ce film comme dans *Lermontov*, il doit illustrer la vie mondaine russe et encore une fois, il utilise notamment les danses. Ce film conte l'histoire vraie du général Kotovski, anciennement gangster et hors la loi (déserteur, milicien), il est emprisonné mais est libéré pour être envoyé au front. C'est à cette occasion qu'il se rallie à l'armée russe dans laquelle il s'engage par la suite. Le scénario montre donc comment un homme peut devenir un « homme bien » par le biais du régime soviétique. Le film s'arrête à l'apogée de la carrière du militaire.

Morisson met en évidence l'utilisation d'un même élément, la valse, qui prend différents aspects que ce soit dans le ballet *Cendrillon* ou dans ce film.

« Dans le ballet, la valse est associée avec le désir d'évasion et de romance de *Cendrillon* et son entrée dans le domaine de la beauté qui lui permet de transformer sa vie. Cette dernière notion, incarnée par la musique et par la danse dans une œuvre d'évasion, va à l'encontre des objectifs des films de propagande comme *Kotovski*, qui privilégient le pratique sur le sublime. »¹¹⁰

Il réutilise d'ailleurs une valse du ballet « Le départ de *Cendrillon* pour le bal »¹¹¹ mais en la réorchestrant pour un orchestre de chambre. Cette valse intervient lors d'un jeu de carte entre hommes de l'aristocratie, scène où Kotovski, déguisé en prêtre (surement orthodoxe) se révèle être un gangster et menace l'assemblée. Etant un extrait de *Cendrillon* assez facilement reconnaissable, ceux qui connaissent l'œuvre de Prokofiev repèrent vite la référence dans le film.

Le folklore tient encore une place importante dans cette musique de film. Dans « la chanson »¹¹² exposée durant le générique, la mélodie, très simple, ne comportant presque que des toniques et quintes semble réellement inspirée par la musique traditionnelle. L'accompagnement est lui encore plus simple que la partie vocale avec des tenues et des croches en réponse à la mélodie avec seulement deux notes. La chanson commence à une voix d'homme ténor puis s'ajoute la basse. S'ajoutent les voix d'alto et soprano toujours à l'unisson avant qu'une voix prenne une mélodie légèrement différente. Etant la première musique du film, elle caractérise toute l'œuvre et notamment le personnage principal de Grigoriy Kotovski. A la fin du générique, la chanson devient un *solo* d'homme et la musique devient alors diégétique car la première scène démarre avec Kotovski sur une

¹¹⁰ MORRISON, Simon. *The People's Artist – Prokofiev's Soviet Years*. p. 188 (traduction personnelle).

¹¹¹ Voir annexe 17 et DVD.

¹¹² Voir DVD.

charrette qui chante cette chanson. La simplicité de cette chanson montre que Kotovski est d'origine modeste et qu'il n'est pas encore devenu une bonne personne.



Figure 67 "Chanson" de Kotovski

Etant un film sur un général de l'armée soviétique, la musique militaire est un élément important dans la partition de Prokofiev. Et c'est notamment par le rythme que cette ambiance guerrière s'exprime. Dans le thème des « allemands », le tambour militaire et les cuivres rappellent la musique militaire. La rythmique qu'effectue la percussion est en deux parties comportant la même tête. Le rythme croche deux doubles est l'élément caractéristique de ce passage. La mélodie tourne autour des notes de l'accord de *do* mineur. Ce thème est entendu deux fois au cours du film, lors des deux scènes de bataille entre les allemands et les russes où Kotovski fait ses preuves en tant que militaire. Il y a un esprit martial dans le sens où les temps sont très marqués et l'accompagnement en croche est toujours pointé et donc piquant à l'oreille. Cela forme une sorte de droiture qui tourne à l'obsessionnel.

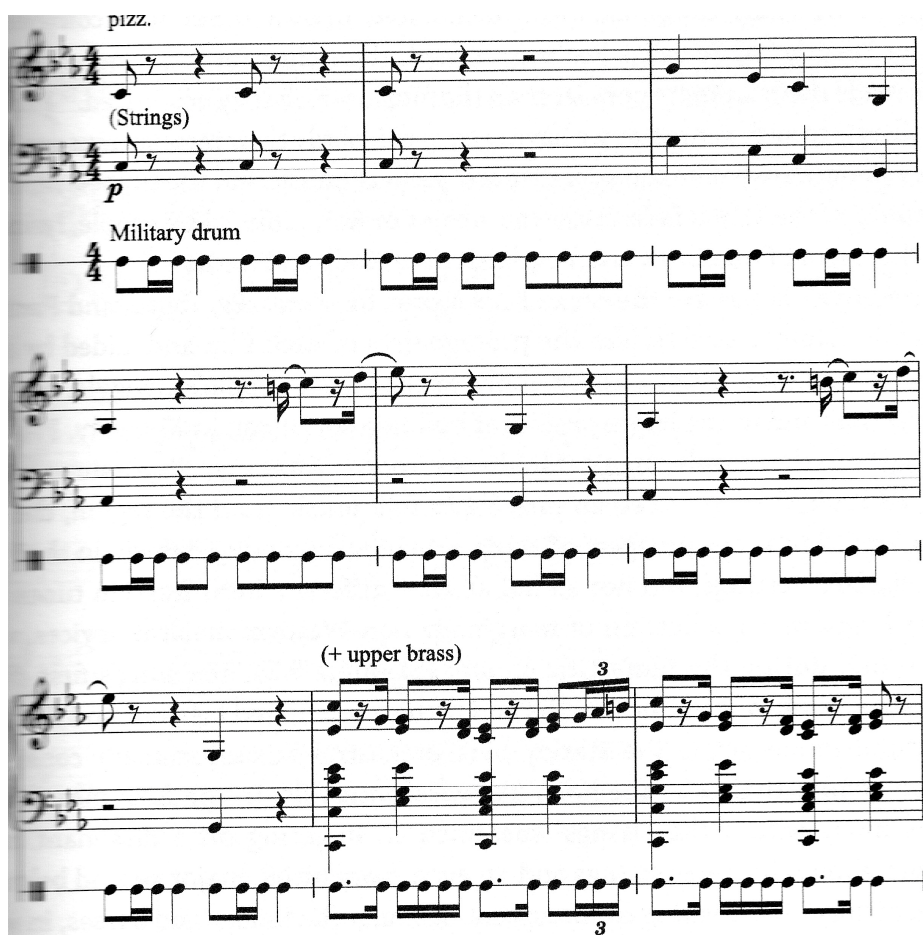


Figure 68 les "allemands" de Kotovski

Toujours dans le thème de la musique militaire, le réalisateur et le musicien font intervenir une fanfare en musique diégétique lors du retour en ville des militaires.

Fainzimmer souhaite réellement intégrer des musiques de genres très différents. Ainsi certaines scènes montrent des extraits de musique de cabaret et d'opérette et de chansons de registre plus traditionnel, ceci afin de toujours rapprocher le spectateur le plus possible de l'ambiance du film.

Des extraits de genres très différents sont composés par Prokofiev pour cette musique de film et il réutilise le matériau de la valse de *Cendrillon*. Le rôle de la partie musicale n'est pas seulement d'accompagner ou d'illustrer car elle est maintes fois considérée dans le film comme l'élément principal lors des scènes de musique diégétique. Cela est un souhait du réalisateur pour son scénario et Prokofiev respecte le cahier des charges en s'illustrant dans des styles bien opposés. Fainzimmer utilise des montages plus subtils que dans *Lieutenant Kijé* et cela montre déjà une évolution du cinéma car l'aspect expérimental a disparu.

Les partisans dans les Steppes d'Ukraine (1942)



Figure 69 Affiche de *Les partisans dans les Steppes d'Ukraine*. 1942.¹¹³

Igor Savchenko propose à Prokofiev d'écrire la musique de son nouveau film *Les partisans dans les steppes d'Ukraine* en 1941. Le scénario, écrit par Alexander Korneychuk, est porté sur l'histoire d'un petit village d'Ukraine menacé par l'avancée allemande. Le compositeur travaillant sur de nombreux projets décide d'utiliser des éléments d'une autre œuvre en cours, la Suite *Symphonie opus 90* (appelée aussi *L'année 1941*) dont les noms des trois parties : « Dans la bataille », « Pendant la nuit » et « Pour la confrérie du peuple » rappellent le thème de ce film. Il intègre aussi une chanson traditionnelle ukrainienne : « Oh, toi Galya » qui va devenir une chanson populaire chez les soldats russes au combat pendant la seconde guerre mondiale.

« Nikolai Miaskovski, ami et compagnon de Prokofiev pendant leur évacuation au Caucase, a fait un arrangement pour quatre mains de la nouvelle suite. N'éveillant aucun intérêt particulier dans le milieu musical à cause de solutions simplifiées à ses problèmes, Prokofiev donne une description trop superficielle du thème de la guerre. D'ailleurs, la musique de *L'année 1941* est ensuite employée comme partition pour le nouveau film *Les partisans dans les steppes d'Ukraine*, dirigé par Igor Savchenko. »¹¹⁴

Nestiev met en avant un problème auquel Prokofiev est confronté, la non acceptation dans les cercles musicaux. Le musicien russe, n'étant pas habitué à « gaspiller » de la musique, s'en ressert dans ce film et cela déplait évidemment à ses confrères qui jugent négativement l'absence d'originalité de cette partition. De plus cela l'aide étant donné la quantité de travail qu'il doit fournir entre ses pièces musicales et l'écriture des musiques de films des années 1941 et 1942. Mais il n'utilise pas que des extraits de *L'année 1941* mais

¹¹³ <http://vhd kino.ru>

¹¹⁴ NEST'EV, Izrail' Vladimirovitch. *Prokofiev*. p. 141-142 (traduction personnelle).

aussi une musique du film *Kotovski*, le thème des « Allemands ». La musique représente tout de même la moitié du temps du film et il peut être dérangentant pour le spectateur de réentendre autant de musique déjà connue.

Comme à son habitude, Prokofiev aime utiliser des éléments folkloriques dans sa bande originale. Kevin Bartig met en avant la mélodie du refrain de la chanson ukrainienne nommée « Oi Ti Galyu » (« Oh toi Galya ») que le compositeur russe réutilise les quatre premières mesures avec quelques modifications dans le passage « après l'explosion »¹¹⁵ au début du film lorsque les terres sont en feu. En plus de cet élément traditionnel, c'est encore par le rythme que ce passage est caractérisé. Des *tremoli* rappellent le tremblement et le malaise qui règne après l'explosion et la pédale de fa sonne comme un acouphène, le retour au calme dramatique. Ces figuralismes accompagnent donc la mélodie de la chanson ukrainienne. La partie d'accompagnement comporte des chromatismes qui accentuent le malaise créé par les *tremoli* et la pédale. Au final la mélodie représente la terre paysanne et traditionnelle qui est mise à sang par l'accompagnement désignant le feu.



Figure 70 "Après l'explosion" dans *Les partisans dans les steppes d'Ukraine*

Cette chanson est réutilisée avec des modifications lors de la scène de la fusillade des partisans par les soldats nazis. Elle sonne alors comme un hymne ou une chanson nationaliste que les hommes et les femmes chantent fièrement tout en mourant pour leur patrie.

¹¹⁵ Voir DVD.

Un chant d'inspiration folklorique ponctue plusieurs scènes du film¹¹⁶. Il est chanté par un chœur mixte soit à l'unisson soit à deux voix. Il représente le peuple Ukrainien et la mélodie, à son image, est assez mélancolique. La ligne du chant, assez longue, tourne en boucle créant une forme strophique. Ce chant est facilement reconnaissable par le spectateur et peut même être l'un des morceaux les plus distinctifs de la partition des *Partisans dans les steppes d'Ukraine*.

Selon la Fondation Prokofiev, le compositeur utilise deux mouvements de *L'année 1941*, le premier et le troisième ce qui est relativement conséquent même si ce ne sont que des extraits car la suite symphonique comporte trois mouvements. Dans le générique se trouve le 3^e mouvement qui est ensuite réutilisé lors de la scène des tombes. Le premier mouvement est lui utilisé lors d'une scène de bataille.

Prokofiev expose dans ce film une presque non-partition. En effet celle-ci est composée de mélanges d'autres partitions. L'année 1942 est chargée en composition de bandes originale pour le musicien russe et il est compréhensible que celui-ci soit débordé et réserve son énergie pour les projets qui l'intéressent le plus. Il est possible qu'il soit difficile pour le compositeur de refuser une commande par peur de ne plus être rappelé par les studios de production dont les décisions comptent parfois plus que celles des réalisateurs. Ce film est sûrement l'un des plus patriotiques auxquels Prokofiev ait participé et même en ne tenant pas compte de l'absence de musique originale, ce film est assez lourd, rempli de scènes clichés, les acteurs surjouent ce qui rend le visionnage assez laborieux.

La collaboration des deux Sergei (Eisenstein et Prokofiev)

La relation entre le réalisateur Sergei Eisenstein et Prokofiev est très riche. Ils sont à la fois amis et travaillent ensemble dans une vraie collaboration artistique. De plus cette relation réalisateur/compositeur est intéressante d'un point de vue historique car c'est une, si ce n'est la première, fois que ces deux métiers s'imbriquent dans une réelle interaction.

En 1931, sept ans avant le projet du film *Alexandre Nevski*, Prokofiev est déjà assez proche d'Eisenstein. En effet, pendant qu'il compose chez lui, il apprend que les allemands

¹¹⁶ Voir DVD.

bombardent la Russie, il se rend alors chez Sergei Eisenstein afin de confirmer cette rumeur. Claude Samuel rapporte les paroles du compositeur :

« Le 22 juin, par une matinée chaude et ensoleillée, j'étais installé à ma table de travail ; soudain, la femme du gardien arriva et me demanda d'un air inquiet s'il était vrai que les Allemands nous attaquaient et bombardaient nos villes. Cette nouvelle me bouleversa. Nous allâmes chez Eisenstein qui habitait tout près : c'était bien vrai ! »¹¹⁷

La relation entre les deux artistes est alors purement amicale/admirative et n'engendre pas de projets de travail.

Etant un théoricien, Eisenstein est notamment intéressé par le rapport entre le montage et le son (musique et bruitages). Dans ces nombreux écrits, cette relation semble aussi importante que son travail de réalisateur seul (Voir illustration 5 où les deux hommes sont autour du piano).

« [Eisenstein dit :] « Nous concluons que l'existence d'équivalences « absolues » son-couleurs – même si elles se trouvent dans la nature – ne peut jouer un rôle décisif dans le travail créateur sauf de façon occasionnelle, « supplémentaire ». » Les « équivalences absolues » seraient par exemple celles qui existeraient entre certaines tonalités ou certains accords et des couleurs, chimères que les théoriciens poursuivent sans répit depuis Berlioz et qui devraient tendre, à peu près, à associer chacune des nuances de couleur d'un film avec sa « correspondance » exacte dans le domaine du son. »¹¹⁸

Le montage vertical (de la bande avec un élément extérieur) est aussi important que le montage horizontal (découpage des scènes du film, fondus enchaînés, *cuts* ...) pour Eisenstein. Le choix que le réalisateur fait de travailler avec Sergei Prokofiev n'est pas anodin. Ce n'est pas sa relation amicale avec le compositeur qui le pousse à collaborer avec lui mais des éléments précis et parfois subjectifs qu'il se fait de sa musique. Il l'explique lui-même dans son ouvrage *Réflexions d'un cinéaste* en 1958.

« Prokofiev est fait pour l'écran en ce sens que l'écran ne révèle pas seulement l'apparence des phénomènes et leur essence, mais encore leur texture interne. La logique de leur être. Le dynamisme de leur devenir... [...] L'agencement du montage marie la réalité objective du phénomène à l'attitude subjective du créateur de l'œuvre. Rien n'est perdu des buts que la peinture « de gauche » s'est assignée avec une âpre rigueur. Et tout vit pourtant avec la plénitude de vie du concret. Dans ce sens très particulier aussi, la musique de Prokofiev est étonnamment plastique. Jamais elle ne tourne au chromo. Faisant toujours magnifiquement image, elle révèle avec un frappant éclat le cours interne du phénomène et sa structure dynamique, dans lesquels se matérialisent la tonalité affective et le sens de l'événement...[...] Prokofiev sait attraper dans l'événement le secret de structure qui, par excellence, en traduit affectivement le sens large. Ce secret une fois attrapé, il l'habille des raccourcis sonores de

¹¹⁷ SAMUEL, Claude. *Prokofiev*. p.149-150.

¹¹⁸ ADORNO, Theodor W. et EISLER Hanns. *Musique de cinéma*. p. 74.

l'instrumentation, il le fait miroiter par les glissements de timbres, il force l'implacable rigueur de l'ossature à s'épanouir en émotion, grâce à la plénitude de son orchestre. Ce graphique en mouvement du tracé de ses images musicales, il le projette dans notre conscience à la façon de l'éblouissant rayon de l'appareil de projection dessinant sur la blanche surface de l'écran des images mobiles. Ce n'est pas l'enregistrement-cliché d'un phénomène en peinture, mais le transpercement lumineux du phénomène par le moyen du rendu sonore de la lumière. »

Ce texte, prouvant son admiration au compositeur et à sa façon de composer est très long. Eisenstein s'exprime beaucoup sur la « plasticité » de la musique de Prokofiev. De plus, il connaît sa façon de travailler, Prokofiev assiste à des projections du travail en cours d'Eisenstein, prend des notes et apporte de la matière musicale dès la prochaine séance. C'est avant tout Eisenstein apprécie que Prokofiev ne fasse pas simplement de la musique d'illustration. Le réalisateur ainsi que le chauffeur de Prokofiev sont tous deux étonnés par la méthode du compositeur ;

« De toute ma curiosité, je m'acharne à deviner comment s'y prend Serge Prokofiev pour si bien attraper en deux ou trois projections éclairs, la tonalité affective, le rythme de la structure d'une scène que, du jour au lendemain, il puisse transcrire dans sa partition l'équivalent musical de l'image visuelle. »¹¹⁹

L'appréciation et la compréhension du travail mutuel entre les deux artistes apparaissent ensuite à l'écran car la musique est écrite en fonction de l'image et l'image est souvent montée sur la musique apportée par Prokofiev.

Alexandre Nevski (1938)



¹¹⁹ DORIGNE, Michel. *Serge Prokofiev*. p. 499.

Figure 71 Affiche de *Alexandre Nevski*. 1938.¹²⁰

Alexandre Nevski est le premier film historique et politique se situant dans le passé lointain dont Prokofiev écrit la musique. Dans *Lieutenant Kijé* il traite aussi d'un passé historique mais étant tiré d'une nouvelle et surtout fictive, il ne compte pas comme tel. Ce film est encore aujourd'hui réputé pour ses scènes de batailles et notamment celle sur le lac gelé.

« La vogue des films historiques date précisément du milieu des années 1930 et est contemporaine du renouveau d'un nationalisme grand-russe. Destinées à convaincre les spectateurs de la grandeur de leur nation, ces productions sont en général construites autour d'une grande figure idéalisée: qu'il s'agisse d'*Alexandre Nevski* (Eisenstein, 1938) ou de *Pierre I^{er}* (V. Petrov, 1937-1938) [...] tous ces films exaltent le courage et l'habileté de quelques grands héros russes dans leur combat contre l'étranger, Nevski contre les chevaliers teutoniques au XIII^e siècle, *Mimin et Pojarski* face aux envahisseurs polonais au XVII^e [...] tous ont résisté à des ennemis présentés systématiquement comme cruels et effrayants. La vocation didactique de ces films historiques à grand spectacle, relativement peu nombreux, est évidente : ils doivent contribuer à la diffusion d'un sentiment national fort. « Notre thème, c'était le patriotisme », dit Eisenstein à propos d'*Alexandre Nevski*. »¹²¹

Ce film est géré par la production Mosfilm, la société nationale cinématographique. Le film sort en salles le 1^{er} Décembre 1938. Mosfilm impose à Eisenstein l'essentiel de l'équipe de tournage, acteurs y compris. C'est ainsi que l'acteur préféré de Staline, Nikolaï Tcherkassov, se retrouve dans la peau du personnage principal. Il a rencontré un grand succès auprès du public russe. « *Les films qui ont enregistré le maximum de spectateurs sont, en effet, pour l'année 1937, Lénine en octobre (Romm) ; pour 1938, Alexandre Nevski (Eisenstein).* »¹²² Ce film correspond au nationalisme ambiant dans l'Etat russe tout en montrant une réalité qui n'est plus celle du peuple ce qui leur permet de s'évader tout en attisant leur haine de l'allemand. Comme le cinéma est nationalisé, c'est l'administration cinématographique, dirigée par S.S. Doukelski qui commande cette nouvelle œuvre à Eisenstein afin de dénoncer l'expansion germanique des nazis. Eisenstein est étonné par cette commande étant donné que son dernier film, *Le pré de Bejine* a été censuré.

Alexandre Nevski est donc tourné et sort en salle en 1938. Cependant il est ensuite interdit de diffusion en salle à partir de 1939 car non conforme à la politique actuelle due à la signature du pacte germano-soviétique. Cependant ce pacte a eu une durée très limitée à

¹²⁰ <http://sovietposters.ru>

¹²¹ LAURENT, Natacha. *L'Œil du Kremlin – Cinéma et censure en URSS sous Staline*. p. 40-41.

¹²² LAURENT, Natacha. *L'Œil du Kremlin – Cinéma et censure en URSS sous Staline*. p. 46.

cause de nombreux problèmes de protocoles secrets et de tensions entre les deux pays. Hitler attaque l'URSS pendant l'été de l'année 1940.

« Pendant la première moitié de la guerre, le Comité central intervient sans doute moins dans le processus de production des films de fiction – qui s'est de toute façon beaucoup ralenti – qu'au niveau de la diffusion. Dès le déclenchement des hostilités avec l'Allemagne, les critères de la censure cinématographique sont modifiés. Ainsi, les films interdits après la signature du pacte germano-soviétique, parce que considérés comme trop ouvertement germanophobes, tels *Alexandre Nevski* (Eisenstein, 1938) ou les films antifascistes de la fin des années 1930, sont à nouveau autorisés et largement distribués. »¹²³

Ce pacte étant fini, il est nécessaire pour le pouvoir soviétique de remettre la haine des allemands à jour. Le film *Alexandre Nevski* est alors re-plébiscité à ces fins.

Eisenstein souhaite tout d'abord faire appel au compositeur Popov pour travailler avec lui pour ce nouveau film. Les deux hommes ont déjà collaboré sur un projet nommé *Behzin Meadow* en 1937 mais ce film n'a pas pu sortir pour cause de censure et les bandes ont été détruites. Le compositeur est ensuite banni de la société Mosfilm. C'est à cause de cette contrainte que Eisenstein doit trouver un autre compositeur. Cependant entre la date du début du projet et le renvoi de Popov de Mosfilm, les deux artistes collaborent ensemble et posent les bases de leur travail : la synchronisation (tournage du film sur la musique préalablement composée) et la postsynchronisation (composition de la musique sur le film). Popov fait rencontrer Prokofiev à Eisenstein pour sa relève. Sergei Sergeivich se met rapidement à l'œuvre afin de composer la partition de ce film en continuant la base de travail laissée par son confrère Popov. Contrairement aux films des autres réalisateurs, la quantité musicale qui lui est demandé est bien plus importante. Par leur façon de travailler, Eisenstein et Prokofiev déterminent aussi une qualité supérieure à cette musique de film. De surcroît, Eisenstein souhaite un « ballet cinématographique » contrairement aux historiens qui considèrent souvent *Alexandre Nevski* comme un mélange entre l'opéra et la musique de film, le souhait du réalisateur est tout autre.

La première partie de leur collaboration est la synchronisation. Prokofiev compose seul et apporte ses partitions à Mosfilm, il assiste ensuite aux séances de tournage qui ont lieu sur sa musique. Puis, dans une seconde phase, quelques mois plus tard, Prokofiev vient à la salle de projection le soir afin de visionner les *rushes*¹²⁴ de la journée et compose alors la musique à son retour chez lui afin de rendre la musique dès le lendemain. Ce

¹²³ op. cit. p. 106-107.

¹²⁴ Les épreuves de tournage.

travail est assez laborieux mais permet d'avoir une réelle corrélation entre le film et la musique.

« Travaillant ainsi, Prokofiev termina la partition de *Nevski* en tout juste un mois, bien que le projet semble être plus long et plus imprégnant que ce qu'il avait anticipé ; en Octobre il doit ajourner le travail qu'il a prévu au Kirov à cause du travail conséquent qu'il doit dédier à l'écriture de *Nevski* »¹²⁵

Selon les dates de composition, cela peut être les ballets *Roméo et Juliette* ou *Cendrillon* car ils étaient tous deux premièrement commandés pour le Kirov.

Dans un premier temps, le compositeur a décidé d'étudier la musique du XIIème et XIIIème siècles et notamment la musique religieuse catholique. Cependant, cette démarche l'a conduit à se rendre compte que ce langage est trop désuet pour un public du XXème siècle. Il n'abandonne pas pour autant cette idée de référence à la musique religieuse de cette époque notamment dans « l'hymne des croisés » : « *peregrinus expectavi* »¹²⁶. Dans une des version de ce thème, il est chanté par un chœur d'hommes exploitant surtout les graves. Cet hymne est composé comme un choral sur des paroles latines signifiant « l'étranger attendu, mes pieds dans la cymbale ». Ces paroles sont étranges et sont soit assumées comme étant sans sens et cela serait une référence à la *Symphonie des Psaumes* (1930) dont Prokofiev tire les paroles des mêmes psaumes. Sinon c'est le mot pied qui doit prendre un sens différent, en latin il signifie aussi une mesure musicale ou un rythme ce qui changerait le sens pour « moi étranger, attend mon rythme de cymbales ». Désignant le chant de ralliement teuton, cette musique donne une impression de lourdeur mécanique et brutale. C'est l'écriture de Prokofiev qui donne cette impression et non le chant en lui même.

Comme dans ses ballets, Prokofiev utilise les thèmes et *leitmotive* afin de les mettre en relation avec des idées. Ces thèmes sont utilisés dans les différentes séquences afin de guider musicalement le spectateur. Claude Desfray dénombre pas moins de dix-huit thèmes dont certains expriment plutôt une action comme celui de « la fuite des teutons » présenté lors de la première charge d'Alexandre sur l'ennemi et lorsque le clan teuton fuit à pied sur le lac gelé.

¹²⁵ BARTIG, Kevin. *Composing for the red screen - Prokofiev and soviet film*. p. 71 (traduction personnelle).

¹²⁶ Voir annexe 18.



Figure 72 La mélodie de "la fuite des teutons" d'*Alexandre Nevski*¹²⁷

Ce thème est très ironique puisqu'il ressemble plus à une musique de dessin animé dans le style des Disney qu'à un repli tragique des troupes allemandes. Dans l'accompagnement, beaucoup d'harmonies majeures sont présentes ainsi que des chromatismes sur un rythme de croches obstinées. La mélodie est construite sur les accords *sib-ré-fa* (I), *mib-sol-sib* (IV) et *fa-la-do* (V). La simplicité de la mélodie, de l'harmonie et de l'accompagnement montre la faiblesse des teutons dans leur geste jugé « ridicule » de repli.

Un autre thème représentant le clan allemand, nommé les « trompes teutoniques », est exposé avant la chanson « *Pelegrinus expectavi* » et notamment lors de la « bataille sur la glace ». Cette mélodie sonne comme l'appel qu'effectuent les militaires avant une charge. Prokofiev souhaite qu'elle sonne dissonante pour « des oreilles russes »¹²⁸ afin de signifier au public à quel point les teutons sont mauvais. Les notes *sol* (tonique) et *ré* (quinte) sont très présentes et rappellent le côté archaïque de ce clan.



Figure 73 Mesures 48-55 "trompes teutoniques" de *Alexandre Nevski*

Certains thèmes sont inspirés directement du folklore russe. « Debout peuple russe ! » en est un bon exemple. La carrure est binaire. Le thème possède une mélodie simple et principalement conjointe. Comme beaucoup de chansons folkloriques, le départ est effectué en levée. Les accents sont sur les premiers temps à chaque voix du chœur, parfois sur le 3^e. Cette chanson est une polyphonie à deux sons chantée en homorythmie. La forme utilisée est un *rondo* : introduction – refrain -Duo ténor basse –refrain - soli (à base du thème refrain)-refrain.

¹²⁷ <http://www.discip.ac-caen.fr/musique/Ancien/index.php?page=bacart>

¹²⁸ BARTIG, Kevin. *Composing for the red screen - Prokofiev and soviet film*. p. 83 (traduction personnelle).



Figure 74 Thème "Debout peuple russe !" d'*Alexandre Nevski*¹²⁹

Un autre thème prend racine dans la musique folklorique « l'Ode à Alexandre » joué lors de la première scène et à la fin du film¹³⁰. Ce thème est lui aussi chanté mais à l'unisson par les pupitres de ténor et basse. La mélodie est tout aussi conjointe. L'ambitus est très restreint mais forme globalement une arche inversée. Le *tempo* est allant mais pas trop rapide ce qui donne une impression de sérénité. *Eisenstein* intègre ce thème dans le plan où le peuple de paysans russes travaille avant que le seigneur mongol n'arrive et que Alexandre lui tienne tête. Les paroles sont nationalistes, racontant la victoire de Nevski sur les suédois à la Neva. Ce thème est accompagné par les cordes tenant les accords.



Figure 75 Thème de « Ode à Alexandre » d'*Alexandre Nevski*¹³¹

Cette ode est découpée en deux parties. La première contenant le thème est assez douce et *legato* et la deuxième est plus rythmique et scandée et contient des accents. Dans cette seconde thématique l'organisation du chant est différente. Les deux pupitres se répondent par des mélodies assez similaires. Les paroles de la première moitié racontent l'histoire d'Alexandre et les circonstances de ses victoires alors que la deuxième, dans un dialogue, exprime à quel point Nevski est un bon combattant.

La scène la plus marquante du film est la scène du combat sur le lac gelé de Peïpous¹³². Elle est le climax du film, se situant exactement à sa moitié, c'est aussi la scène la plus longue du film. La cavalerie teutonne lourdement protégée par leurs armures paraît gagner l'avantage sur l'armée russe. Alexandre doit attaquer mais sait les pertes que cela va engendrer. Cependant le lac de glace casse sous le poids des chevaliers et ceux-ci se noient et meurent dans le lac. Cette scène, d'un point de vue technique a été réalisée en studio.

¹²⁹ <http://www.discip.ac-caen.fr/musique/Ancien/index.php?page=bacart>

¹³⁰ Voir DVD.

¹³¹ <http://www.discip.ac-caen.fr/musique/Ancien/index.php?page=bacart>

¹³² Voir DVD.

« C'est ainsi que l'hiver étincelant du lac est fabriqué de toutes pièces dans les studios de Mosfilm, Eisenstein ayant renoncé avec son équipe à affronter le terrible gel du lac Peïpous ; on fabrique de la neige dans le jardin des studios avec de la craie et du verre liquéfié. Prokofiev écrit chez lui ce blizzard musical, si vrai que l'ensemble donne la sensation d'un hiver d'une authenticité remarquable. »¹³³

Dorigné semble indiquer que, malgré la mauvaise qualité des décors, la musique de Prokofiev rend la scène plus réelle. A travers cette scène il est possible de voir que le compositeur a abandonné la simplicité des films précédents pour une écriture plus complexe et plus lourde. Il superpose certains éléments et réutilise le contrepoint.

La scène et la musique sont divisées en trois grandes parties : l'infanterie russe contre la cavalerie teutonne et la cavalerie russe contre l'ennemi et la fin dans le lac. Entre les trois parties se trouve des scènes de batailles. Elles se passent sans musique et laissent donc place aux bruitages. Le silence est donc très rare tout comme l'inaction.

La première partie commence du point de vue russe, au lever du jour. Prokofiev utilise le thème du « lever du jour » avec des *tremoli* et des accords mineurs. Le réalisateur montre ensuite le clan teuton. Sous des tentes servant d'église catholique, les prêtres décident de mener l'attaque. Le thème des « troupes teutoniques » est joué une première fois aux cuivres puis au piano pendant le plan des tentes ce qui rend ce thème très solennel. La cavalerie allemande attaque et un *ostinato* de croches se met en place. Prokofiev fait jouer les thèmes en rapport avec le clan teuton : « troupes teutoniques », « charge de la cavalerie teutonne », « combat teuton » et l'« hymne des croisés ». Ces thèmes sont alternés ou joués simultanément. L'ensemble est joué dans le grave par les cuivres et montre la force imposante du clan ennemi. En même temps, Eisenstein montre leurs casques tellement imposants qu'ils en deviennent risibles. La prochaine scène montre le choc des deux armées, les thèmes allemands et l'*ostinato* continuent alors de jouer. La première partie de la musique s'arrête et laisse place au combat et aux bruits d'armureries. La deuxième partie commence lorsque Alexandre lance la seconde offensive, on entend alors le retour de l'*ostinato* de croches et le thème de « la charge de la cavalerie russe », un rappel de « debout peuple russe » ainsi que la « fuite des teutons » dans l'aigu par les cordes et les vents, dans une harmonie majeure. Dans cette deuxième partie du combat sur le lac, ce sont les thèmes du clan russe qui prédominent car ils l'emportent sur leurs ennemis. Prokofiev fait aussi entendre le thème de « Alexandre guerrier » afin de signifier sa tactique héroïque. La partie s'arrête et laisse place au combat. La partie finale de la scène du lac commence

¹³³ DORIGNE, Michel. *Serge Prokofiev*. p. 500.

sur une scène de joie du clan russe et un thème festif diégétique. Cette musique est d'inspiration folklorique, très simple, avec des vents et des percussions à peaux et cymbales. Puis Eisenstein montre à nouveau le campement teuton et on réentend les thèmes propres à ce clan dans une nouvelle orchestration dont les « trompes teutoniques » jouées par les militaires de façon diégétique. La musique s'aggrave et prend de la lenteur avant la nouvelle offensive. Le combat fait à nouveau rage en silence avant que les deux chefs de clans accompagnés par leur thème du « duel des chefs » se battent, cette fois-ci en musique. La suite de la scène montre les teutons en fuite avec le thème de la suite jusqu'au moment où le lac de glace cède. Prokofiev à ce moment là utilise l'orchestre pour faire des bruitages aux percussions et rejoue un dernier thème au cor avant d'utiliser un *glissando* pour illustrer la noyade.

D'après la partition de la *Cantate*, Prokofiev utilise les tonalités pour caractériser les mouvements. Ce qui se rapporte aux ennemis, à la mort et à la soumission du peuple russe est en *do* mineur (comptant aussi *do* dièse mineur). Les mouvements sur Alexandre sont eux en *si* bémol. Cela permet de guider l'auditeur en lui donnant une récurrence supplémentaire.

Comme dans la fin de la fameuse scène de la « bataille sur le lac », le figuralisme est bien présent dans ce film. Les *tremoli* dans le grave sont souvent utilisés pour les scènes de froid afin de signifier les tremblements et frissons.

« Pour l'occupation de Pskov par les Croisés Teutons, Prokofiev combine des accords sordides, des tenues lugubres qu'il aggrave encore par un balancement convulsif et asthmatique des basses. Cet orchestre barbare se rattache directement au Prokofiev de la « Suite Scythe » écrite en 1914»¹³⁴

Dans cette première collaboration avec Eisenstein, Prokofiev se concentre sur la mélodie, l'inspiration folklorique et l'illustration de chevauchées et de combats. Ces deux éléments sont très importants dans le scénario. Malgré la qualité de l'enregistrement, la partition du compositeur accentue et accompagne les différentes scènes. Comme dans *Lieutenant Kijé*, Prokofiev est préoccupé par les détails techniques de l'enregistrement car cela influe sur la perception que le public a de son œuvre. Cependant l'esthétique de Prokofiev disparaît un peu pour laisser place à une création sur mesure. La musique

¹³⁴ Martin André, Serge Prokofieff, vol. 23 : La musique rencontre le cinéma, p. 28.

tranche réellement avec celles composées pour les films de guerre auxquels le compositeur a participé et il est possible de sentir que Prokofiev a trouvé ce projet plus intéressant que les autres. Une des différences majeures est le fait que Prokofiev ait composé la musique par épisodes ou par scènes tout en ayant une cohérence globale alors que dans les autres films ce sont surtout des extraits musicaux ou de simples thèmes qui donnent l'impression d'être simplement collés sur le montage vidéo. Le spectateur ressent alors facilement cette différence de méthode à l'oreille. *Alexandre Nevski* gagne le Prix Staline et cela grâce à l'aspect antigermanique du film qui fait pencher le jury en sa faveur.

La trilogie inachevée, *Ivan le Terrible opus 116 (1942-1945)*



Figure 76 Affiche d'Ivan le Terrible. 1944.¹³⁵

Prokofiev et Eisenstein collaborent à nouveau mais cette fois sur un projet plus ambitieux de créer une trilogie sur le personnage d'*Ivan le Terrible*. C'est encore une fois un sujet sur l'histoire ancienne de la Russie sur lequel Prokofiev doit composer, ce qui est proche du projet d'*Alexandre Nevski*. Ce traitement des héros russes ne va cependant pas mettre cette entreprise à l'abri de l'autorité soviétique.

Cette trilogie doit raconter la vie d'*Ivan le Terrible* de son accession au trône à son règne de terreur et de folie. Seules les deux premières parties sont sorties (et terminées), la première conte ses débuts au pouvoir en tant que tsar et la trahison que les boyards lui font

¹³⁵ <http://www.bridgemanart.com>

subir. La deuxième, suite directe, est la vengeance de Ivan contre ces boyards, de plus ce personnage prend une nouvelle dimension car dans la première partie le public le considère comme un héros, ou une personne ayant des idées louables. Dans cette deuxième partie, la folie prend peu à peu le pas sur sa personnalité ce qui le conduit à des actes irréparables. La troisième partie devait illustrer les différents combats d'Ivan et des opritchniks ainsi que l'amplification de la folie du personnage principal. Il demeure aujourd'hui de nombreux dessins ainsi que quelques scènes tournées avant le décès de Sergei Eisenstein qui ont échappé à la destruction.

Staline, s'identifiant au héro-tsar de la première partie, n'a pas apprécié la deuxième partie où Ivan suit le « mauvais » chemin de la folie et de la tyrannie ce qui a conduit à la censure de cette partie. Cependant, il est logique de penser que quelque chose d'autre a gêné Staline car l'histoire de ce tsar est connu par les membres du pouvoir et il était alors évident que scénario du film allait traiter de ce qui a rendu Ivan « terrible ». C'est notamment le traitement que porte Eisenstein aux *opritchniki* qui gêne le dirigeant russe. Ils sont, selon Staline, « *montrés comme un genre de Ku Klux Klan, alors qu'ils étaient une armée progressiste* »¹³⁶. Eisenstein n'a donc pas modifié l'histoire originale mais a choisi un point de vue assez subtil pour faire passer des messages actuels mais cela a bien sûr immédiatement dérangé le Parti. Cette trilogie comporte, à cause du Parti, un certain paradoxe, le premier volet remporte le Prix Staline alors que la deuxième partie est censurée. L'obtention du prix rend encore plus étrange la censure d'*Ivan 2* et cela déstabilise les personnes ayant participé aux deux projets.

¹³⁶ RADZINSKY, Edvard. *Joseph Staline*. p. 610.



Figure 77 Extrait d'*Ivan le Terrible 2, les opritchniki*.

Lischke, lui, trouve une autre raison à cette censure. Selon le musicologue, c'est le traitement shakespearien du scénario qui est en cause :

« Faisant pendant à *Alexandre Nevski*, *Ivan le Terrible* constitue pour sa part une terrifiante exaltation de la tyrannie, somptueusement filmée et tout aussi magnifiquement mise en musique mais qui finit par déplaire à Staline en raison de son côté trop shakespearien. Les deux partitions prennent leurs sources dans les grands opéras historiques russes du XIX^e siècle, démontrant explicitement tout ce que Prokofiev doit à cette tradition. »¹³⁷

La censure n'a pas été décrétée immédiatement. Staline souhaite au départ que la seconde partie d'*Ivan* sorte et c'est pourquoi il propose au réalisateur qu'il révise son film afin qu'il convienne à ses attentes. Ce à quoi Eisenstein répond par un refus et c'est suite à ce retour que le Parti décide d'intervenir en la défaveur du réalisateur.

Comme pour *Alexandre Nevski*, le Parti surveille la production du film en imposant l'équipe technique et à nouveau l'acteur Nikolaï Tcherkassov. Celui-ci, entre son interprétation du héros Nevski et celle du Tsar Ivan, et malgré le fait qu'il ait été imposé à Eisenstein, Tcherkassov propose un jeu d'acteur peut être un peu lourd et exagéré mais assez poignant et charismatique. De nos jours, même en connaissant la façon dont le Parti a contrôlé ces tournages, le public salue l'acteur pour l'incarnation marquante de ces deux rôles dans l'histoire du cinéma russe et mondial.

¹³⁷ LISCHKE, André. *La musique en Russie depuis 1850*. p. 175.

La partition de Prokofiev est dans la continuité d'*Alexandre Nevski*. Le compositeur et le réalisateur suivent la même méthode de travail mais sur une durée bien plus longue. Comme dans le film précédent il y a des éléments savants, folkloriques et d'autres inspirés par la musique militaire et ecclésiastique.

Dès le générique¹³⁸, composé de nuages sur un fond noir, le spectateur entend le thème/*leitmotiv* d'Ivan. C'est un des rares *leitmotiv* du film et le thème principal. Celui-ci est entrecoupé par un court passage de chœur à la mélodie héroïque de façon à former un ABA. Cette mélodie est très marquée et présentée aux cuivres à l'unisson et est accompagnée par des cordes en doubles croches aigues en arches. La mélodie se divise ensuite en deux voix. Prokofiev ne se contente pas d'une harmonie d'époque et utilise des accords denses et tendus. La musique du générique termine sur le début de la première scène, le couronnement d'Ivan. Cette ouverture est assez inquiétante, les nuages inspirent un mauvais présage et la musique conquérante raconte au spectateur la personnalité du Tyran.

Lors du repas de noces d'Ivan, on réentend une partie ce thème mais de façon beaucoup plus apaisée et solennelle. Cette présentation fait pencher ce thème du côté du *leitmotiv* puisqu'il s'adapte au vécu du tsar. Plus tard dans le film, lors de la prise de Kazhan, le thème d'Ivan est réellement varié afin d'obtenir une mélodie plus lyrique (présentée au violon).

Le folklore est toujours présent dans cette bande originale et souvent par le biais de courtes chansons ou chants de groupe.

Lors des noces, un chœur de jeunes femmes chantent une chanson à propos d'un cygne blanc pendant que des hommes transportent de grands cygnes en métal sur des plateaux autour des jeunes mariés au grand bonheur de la femme d'Ivan. Le chant est brutalement coupé par un des conseillers d'Ivan qui jette sa coupe à terre. Le moment de bonheur est terminé et laisse place à l'action. La chanson possède une mélodie simple et comporte beaucoup de répétitions. La ligne mélodique rappelle vraiment les chants russes. Elle est accompagnée de cordes en *pizzicati* assez discrets.

¹³⁸ Voir annexe 19 et DVD.

Dans le second volet, deux chants inspirés par la musique traditionnelle attirent l'attention. La tante d'Ivan chante à son fils la « chanson du castor »¹³⁹. Prokofiev mélange une écriture folklorique et celle qui serait utilisée pour un opéra. La chanson finit avec un doublage de la voix par un chœur. L'accompagnement au départ simple et discret devient par moment assez tendu et dramatique, il reflète la personnalité d'Effrosinya jouant un double-jeu. Lors de la scène de l'orgie, la chanson des boyards est aussi inspirée par le folklore russe. Cette fois-ci encore des interventions musicales savantes ponctuent le déroulement du chant.

La chanson des boyards, lors de l'orgie possède aussi des éléments d'inspiration populaire (Voir DVD : scène de l'orgie). Elle est composée de deux parties A et B qui s'alternent. La partie A est une partie de soliste contant l'histoire des boyards accompagné par une pompe, le chœur ponctue les fins de phrases du soliste en répétant son dernier mot. La partie B est « chantée » par le chœur qui commente la partie A dans un style plus proche du parlé que du chanté. L'orchestration de Prokofiev se fond dans les parties chantées et accentue certaines dynamiques. La chanson donne alors l'impression d'être réellement chantée *a capella* bien que les instruments jouent bel et bien. Eisenstein contribue à la construction de l'ambiance folklorique par le choix des costumes et des gestes effectué par le groupe d'homme qui chantent la chanson des boyards. Le soliste joue avec un masque semblant très eurasiatique et le reste du groupe dansent et font de nombreux gestes de mains pour s'accompagner.

La musique religieuse permet à Prokofiev de plonger le spectateur dans la foi importante du tsar. Celui-ci, à l'image de Louis XIV, se considère comme un équivalent de dieu vivant envoyé sur terre pour gouverner.

Dans la première partie d'*Ivan le Terrible*, lors du couronnement d'Ivan, Eisenstein insiste sur l'aspect religieux de cette cérémonie et Prokofiev insère donc des chants *a cappella*. Prokofiev utilise un *Kyrie Eleison* chanté par un chœur mixte. Après la mise en place de la couronne, un homme seul béni et annonce que Ivan est désormais « tsar et autocrate de toutes les Russies ». Cet homme « chante » une mélodie diégétique peu identifiable, avec des chromatismes, des notes conjointes et parfois de plus grands intervalles. Cette fois-ci le chant ressemble plus à la façon orthodoxe de célébrer une

¹³⁹ Voir annexe 20 et DVD.

cérémonie. L'homme qui effectue cette partie est sûrement un prêtre, il possède l'écharpe et semble important puisque d'autres habillés comme lui ne prennent pas la parole.

D'autres chants religieux sont présents dans ce début de trilogie par exemple lors de l'enterrement d'Anastasia, la femme d'Ivan, un chœur de femmes résonnent dans l'église. Mais Ivan est presque seul dans cette église, ce n'est donc pas un chœur réellement présent.

Dans le deuxième volet, la musique liturgique possède aussi son importance et surtout au moment des « trois jeunes dans la fournaise »¹⁴⁰, Prokofiev utilise des airs liturgiques. Trois jeunes garçons chantent diégétiquement dans une église l'histoire de trois jeunes hommes sauvés par un ange alors qu'ils sont jetés dans une fournaise sur ordre du roi Nabuchodonosor. Les chanteurs sont déguisés en saints avec des auréoles sur la tête. Des cymbales interviennent une fois à la fin d'une partie chantée. En effet La chanson est entrecoupée par une partie avec des sortes de « clowns », représentant les hommes du roi, qui commentent le rapport entre le chant et l'actualité, cette cérémonie sert en fait à ridiculiser le tsar en le comparant à Nabuchodonosor, les cymbales sonnent à l'arrivée des sauts des « clowns ».

Le rythme a toujours une grande importance dans cette partition car elle souligne la dynamique de certains passages et caractérise des entités. Dans « La danse des *opritchniki* », Prokofiev fait donc pendant à sa musique de ballet (Voir DVD : scène de l'orgie). Eisenstein quant à lui intègre une réelle scène de danse. Cette danse se trouve juste avant la chanson des boyards, elle retranscrit la fête que font les boyards ainsi que la folie qui s'empare d'eux et d'Ivan. Cette scène est composée de « la danse chaotique » et de « la danse disciplinée »¹⁴¹, elles possèdent des *tempi* rapides, un *allegro ben ritmico* à 144 à la noire pour la première et un *più mosso* à 90 à la noire pour la deuxième et les deux danses sont en 2/4. « La danse chaotique » représente plus la folie alors que la deuxième danse souligne plus la fête et la fidélité qu'ils accordent à Ivan.

Prokofiev fait intervenir une grande partie de l'orchestre dans « La danse chaotique ». En plus des vents et des cordes, il y fait jouer les timbales, le tambour militaire (les *opritchniki* sont des gardes), le triangle et les sifflets pour les percussions. On

¹⁴⁰ Voir DVD.

¹⁴¹ Traduction personnelle de « orderly dance ».

y retrouve aussi le piano et la harpe. La danse se structure en deux parties A et B qui s'alternent (comme dans la chanson des boyards), la partie A comporte un thème joué à l'unisson par la flute *piccolo*, les hautbois, les clarinettes, les bassons et les trombones à coulisses. Ce thème a une mélodie et un rythme très simples, il comporte beaucoup de répétitions possède une appogiature sur le troisième temps qui le marque. Le rythme de l'accompagnement est caractérisé par des roulements au tambour militaire pendant 5 mesures et la sixième mesure comprend un *glissando* descendant à la harpe et un coup de sifflet. La partie B (sur la partition elle est dans les mesures vides du thème A) comporte une orchestration bien plus légère mais où les bruitages (diégétiques) font partie de la musique, les « danseurs » tapent des pieds sur une base de rythme noire noire deux croches noire sur la musique. La rythmique est de croches dont les contretemps sont accentués.



Figure 78 Mesures 1-30 du thème de "la danse chaotique" d'*Ivan le terrible*



Figure 79 Partie rythmique de la "danse chaotique" d'*Ivan le terrible*

La seconde danse comporte plus d'éléments différents, un nouveau thème aux cors et trombones et de nombreux petits éléments rythmiques.



Celle-ci comporte, comme la précédente, une section où les *opritchniki* tapent des mains et des pieds en rythme. Sur cette danse, les gardes d'Ivan dansent de plus en plus dans un style folklorique comportant beaucoup de sauts. S'ensuit une dernière fois la « danse chaotique » en fond sonore pendant que Ivan parle à son cousin et lui fait croire qu'il le protège. Eisenstein fait intervenir les cygnes de la scène de noces mais en version noire. Ils signifient alors la folie en contraste avec les cygnes blancs du repas de mariage où Ivan était encore « sain d'esprit ».

La musique de cette scène rappelle le deuxième mouvement de la *Suite Scythe* d'*Ala et Lolli*. C'est la même ambiance tournoyante et presque malsaine qui règne dans les deux extraits.

Pour le thème des « tartares » de Kazhan dans le premier épisode de la trilogie, Prokofiev utilise encore l'*ostinato* avec le rythme croche deux doubles croche aux timbales. De plus, les appoggiatures de la mélodie des hautbois et clarinettes ajoutent une dynamique et une rythmique au thème. La mélodie quant à elle s'inspire du folklore eurasien par l'utilisation d'une échelle orientale et d'une écriture sinueuse. Les bois, eux, rappellent les instruments traditionnels de Tartarie. Les timbales elles aussi peuvent sonner comme des instruments traditionnels comme beaucoup d'instruments à peaux. Prokofiev n'imité cependant pas les instruments traditionnels mais essaye de trouver les instruments qui sonnent d'une façon proche. Ce thème est plutôt consonnant mais certaines dissonances sont écrites dans la partie mélodique après la présentation de la mélodie du thème. C'est les tritons descendants *fa-si* mesures 15-16 qui créent cette dissonance et qui ressortent particulièrement bien avec les timbres des instruments à anches. De ces éléments combinés, le compositeur montre au spectateur un peuple oriental et ancien, presque archaïque et obstiné à résister à l'armée d'Ivan (proposant même à ce dernier de se suicider si il ne se soumet pas à la cité de Kazhan). Cependant l'aspect martial et fort des thèmes exécutés par des cuivres comme les différents thèmes des teutons d'*Alexandre Nevski* n'est pas présent et montre la différence entre un ennemi facile à terrasser et un adversaire de taille. En effet c'est plutôt Effrosinya et son contrôle sur les boyards qui seront les véritables nuisibles du premier volet d'*Ivan le Terrible*.

The musical score is written in 6/8 time. The Piccolo Timpani part is in the bass clef, featuring a continuous eighth-note pattern. The woodwinds (Ob. and Cl.) are in the treble clef, playing a melodic line with various ornaments and dynamics. The score is divided into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The Piccolo Timpani part starts with a forte (f) dynamic. The woodwinds play a melodic line with various ornaments and dynamics, including a forte (f) section.

Figure 81 Mesure 1-18 du thème des tartares dans *Ivan le Terrible*

La tante d'Ivan, Effrosinya, possède donc elle aussi son thème. La mélodie est présente aux cordes dans une écriture proche du choral. L'accompagnement est simple et confié aux cuivres et clarinettes basses, il contient beaucoup de quintes justes, d'octaves et de sixtes. Il est intéressant de remarquer la présence du thème d'Ivan dans celui de sa tante aux mesures 4 à 6 dans la partie de basse. Eisenstein exprime le souhait d'obtenir un thème « brillant, clair » et c'est cette ligne que Prokofiev suit pour Effrosinya. Au fond,

Eisenstein fait déjà entendre au spectateur qu'Effrosinya n'est qu'une turbulence dans le chemin d'Ivan, qui lui-même va finir par devenir le « méchant » de l'histoire.



Figure 82 Mesures 1-6 du thème d'Effrosinya dans *Ivan le Terrible*

Le figuralisme est présent dans l'ensemble de la musique de ce film par petites touches qui permettent d'accentuer les impressions visuelles du spectateur. Lors de la mort de la mère d'Ivan, tuée par empoisonnement, le compositeur insiste sur la tristesse du protagoniste qui mène à son instabilité émotionnelle et à la manipulation dont il va être victime lors de ses débuts au trône.

Figure 83 Mesures 5-9 de la mort de Elena Glinskaïa dans *Ivan le Terrible*

Les pleurs du jeune garçon sont représentés par les notes piquées descendantes formant un accord tendu qui comporte le triton *fa-do* bémol. La stabilité des croches rappelle la façon dont Ivan est glacé devant cette scène où la mort prend possession peu à peu sa mère. La mélodie à la partie supérieure rajoute elle aussi de la tension avec ses nombreux chromatismes montants et descendants.

La musique d'influence militaire est toujours importante dans ce film. En effet, Ivan participe à certaines campagnes militaires afin d'éliminer les royaumes résistants à son envie de réunir les peuples de Russie sous son règne.

A l'image de la bataille sur le lac gelé de Peïpous dans *Alexandre Nevski*, dans le premier volet de *Ivan le terrible*, la prise de Kazhan est un moment de grande importance dans le film. C'est grâce à cette victoire que *Ivan* assoit sa légitimité au sein du trône.

On retrouve une musique assez semblable à celle que l'on peut entendre dans le premier film des deux Sergei mais avec plus de variété : chant en chœur, thème lyrique, musique cuivrée établissant une ambiance, chevauchée.

La prise de Kazhan¹⁴² commence réellement lorsque les opritchniki menacent le chef de la cité de Kazhan car celui-ci refuse de s'allier à Ivan. On entend alors le thème d'Ivan deux fois. La « vraie » scène s'ouvre et montre les soldats transportant les canons pour le siège. Prokofiev utilise alors une musique lente et sombre composée de cuivres très graves et de timbales où un thème aux cuivres peu mémorisable s'installe. Eisenstein choisit de faire entendre les bruitages des charrettes qui grincent sur la musique, ajoutant des sons peu agréables à la musique. Après l'installation du camp de siège, Ivan sort de sa tente afin de signifier le commencement des préparatifs d'attaque. Le thème d'Ivan est alors rejoué dans sa variation lyrique avec une mélodie plus allongée. Seuls quelques intervalles rappellent réellement le *leitmotiv* d'Ivan. La mélodie dans une écriture très *legato* est confiée aux cordes, des cuivres sont présents dans l'accompagnement pour rappeler l'âme guerrière du tsar. Ivan observe les soldats déposer leurs pièces de monnaie (pour vérifier le nombre de morts au retour par les pièces non réclamées), un chœur lent raconte la dureté des steppes tartares. La ligne mélodique est très mélancolique et rappelle au spectateur les états d'âmes dans lesquelles sont les soldats. Le bruitage est encore alors important car les pièces ajoutent un élément sonore métallique à l'ensemble. Un autre

¹⁴² Voir DVD.

chœur s'enchaîne directement mais la dynamique est complètement différente. La nuance est plus forte et le *tempo* plus rapide que la musique précédente. Ce chœur commente le travail des canonnières. Les paroles sont toujours à l'unisson mais d'un caractère très affirmé afin de créer de la motivation chez les soldats. C'est encore une fois un bruitage qui crée le lien entre la musique et la scène, les militaires préparent les tranchées et donnent des coups de pioche dans la terre, le spectateur entend alors une rythmique se superposer au chœur de Prokofiev. Eisenstein montre alors pour la première fois le clan ennemi et ses fortifications. Prokofiev utilise donc le thème des tartares. Avant l'attaque il y a une pause musicale afin de reconcentrer le public sur la suite de la scène et d'illustrer le « calme avant la tempête ». Eisenstein réutilise la chanson sur les steppes tartares lorsque les soldats préparent l'explosion qui va faire la victoire le clan d'Ivan. Le sentiment de victoire anticipée est accentué par le retour du thème lyrique d'Ivan sur l'image du tsar regardant, concentré, la cité de Kazhan. L'action revient au premier plan par l'explosion de la cité, Prokofiev compose alors une nouvelle musique, une chevauchée montrant que le cœur de la bataille se situe à cet endroit. Des trompes diégétiques sonnent et la chevauchée démarre sur les images de la cavalerie de l'armée du tsar qui charge Kazhan. On atteint alors le climax de la scène de la prise de la cité. La nuance est encore plus forte qu'auparavant, Prokofiev utilise beaucoup d'accents, de mode pointé et de rythmes rapides. Les cuivres sont traités presque de la même manière que les percussions. Les cordes qui s'ajoutent à la moitié de la chevauchée suivent cette intention. L'harmonie et la dynamique qui se dégagent des lignes instrumentales prévaut sur la mélodie. Les bruitages des canons apportent des accentuations à l'extrait. La scène finit sur cette musique et sur le retour des nuages du générique. Durant toute la prise de Kazhan, Eisenstein utilise beaucoup de *cuts* afin de participer à la dynamisation de la scène. Il n'y a pas de longueur dans les plans, l'importance est portée à l'action. La musique est essentiellement extra diégétique et illustre ce que le spectateur voit à l'écran et renforce les émotions ressenties par les protagonistes.

C'est une des rares scènes d'action du film ou du moins montrant une véritable bataille. Eisenstein réutilise les nuages du générique, on comprend alors que l'image vient de ce moment précis et qu'il ponctue les moments où Ivan souhaite plus de pouvoir et comment cela l'amène à la folie.

Ivan le terrible n'a pas été terminé mais il est pourtant, avec ses deux parties, devenu un film culte. Eisenstein et Prokofiev retranscrivent habilement l'ambiance de l'époque tout en ne faisant pas forcément d'imitation simple. Les plans du réalisateur sont très travaillés et il est vraiment agréable de regarder ces deux volets. Il est d'ailleurs possible de sentir une avancée technique ou une augmentation de budget par rapport à *Alexandre Nevski*, l'ensemble est de meilleure qualité. La scène de l'orgie en couleur est assez impressionnante tant au niveau de la réalisation que des couleurs utilisées et notamment le rouge qui prédomine la scène. Prokofiev écrit une partition dont la palette est riche et qui se fond aisément dans le film. Contrairement à *Alexandre Nevski*, le compositeur se penche d'avantage sur les émotions des personnages et leur évolution mais cela est aussi remarquable dans le scénario et le montage. Dans ces deux films en collaboration avec Eisenstein, Prokofiev se forge une réelle esthétique pour la musique de film.

En Russie la création cinématographique est riche. Prokofiev est engagé pour l'écriture de bandes originales de films de réalisateurs connus. Cependant ce n'est pas le même genre de travail avec chacun de ces cinéastes, certains sont plus intéressés par le rapport « musique et image » que d'autres et cela influe sur la qualité de la musique et de l'ensemble de l'œuvre cinématographique.

Prokofiev apprend une nouvelle façon de composer car la différence est grande entre la production d'un ballet ou d'un opéra et celle d'un film. Il doit travailler parfois en amont du tournage et d'autres fois il écrit à partir de séquences déjà filmées. De plus le travail en studio est important et cela ne permet pas, à l'époque, de prendre beaucoup de prises de sons différentes car le matériel est cher. Il est donc aussi quelque part à l'abris des révisions que le Parti peut lui demander après la composition d'un œuvre. Sa collaboration avec Eisenstein est un des moments forts de sa carrière artistique. Ils établissent une façon de travailler qui reste aujourd'hui une référence pour les cinéastes et compositeurs de musiques de film.

En participant à certains projets de films, Prokofiev soutient en quelque sorte les idéologies comprises dans ces œuvres que ce soit dans les films de guerre (*Tonia, Les partisans dans les steppes d'Ukraine...*) ou dans le film historique *Alexandre Nevski*. Ces films entretiennent la haine que le peuple russe a envers les allemands et ils renforcent

parfois l'image d'un chef d'état fort à la tête de son armée. Bien qu'il ait dans une certaine mesure aidé le régime soviétique à faire passer des messages au public, il n'en a pas moins été à l'abris de la censure russe.

Appendice

-

Prokofiev et la pérennité de ses œuvres

Une vie après le spectacle

Pour Prokofiev, il est indispensable de créer des formes de « sauvegardes » à ses œuvres. En effet les ballets, n'étant pas enregistrés à cette époque, si il ne sont plus donnés en spectacle que ce soit dans la chorégraphie originale ou une autre, ils finissent par tomber dans l'oubli. Concernant les films, il n'est pas forcément évident au XXème siècle que les films sortent internationalement. Pour ces deux genres, la musique n'existe qu'au service d'un autre art. Changer le genre pour une suite symphonique ou une cantate permet à ces œuvres de s'émanciper et ainsi de perdurer en tant que pièces musicales. Une deuxième raison explique sûrement l'existence de ces pièces. Pour les ballets, passer de la musique de scène à une musique de concert permet aux œuvres d'être, immédiatement après la publication, jouées n'importe où à travers le monde et donc de connaître une renommée plus forte. Cette nécessité s'accroît pour les ballets en Russie car ceux-ci ayant un format et une esthétique différente par rapport aux ballets européens, il est peu certain qu'ils seront donnés dans leur version dansée en dehors du pays d'origine. Concernant la musique de film, la dimension internationale est aussi importante puisque à l'époque les bandes originales ne sortent pas indépendamment du film il est donc impossible de pouvoir écouter la musique du film sans avoir accès à celui-ci. Les œuvres cinématographiques de cette époque ne sont pas diffusées ailleurs dans le monde car il est compliqué d'ajouter des voix dans une autre langue ou des sous-titres.

Le compositeur russe n'a pas fait de mauvais choix en créant plusieurs œuvres sur les mêmes musiques. En effet, aujourd'hui, beaucoup de ses ballets et de ses musiques de films sont aujourd'hui oubliés, parfois non édités, et, quand les formats sont disponibles, il n'est pas toujours évident pour le grand public d'y accéder. Les œuvres dérivées des ballets et des films ont pour la plupart été plus connues que les pièces originelles. Cela est principalement dû à la facilité de donner en concert une œuvre purement musicale. De plus, les premiers enregistrements visant le grand public ne peuvent être que sonores puisque les formats contenant de la vidéo sont trop chers pour un marché de masse.

Les différents genres utilisés par Prokofiev pour réutiliser ses œuvres sont : la suite symphonique (et autres pièces dérivées pour orchestre), les pièces pour piano, pièces pour musique de chambre, la cantate et l'oratorio. L'œuvre la plus déclinée est *Cendrillon* qui a

eu droit à sept versions différentes sous forme de pièces pour piano, duo pour violoncelle et piano, suites symphoniques et suite de valse pour orchestre. Ces variations sont aussi écrites plusieurs années après la version originale, ce laps de temps permet au compositeur d'effectuer des modifications sur des passages qu'il juge de moins bonne qualité et même de faire des « mise à jour » de certains passages afin qu'ils s'adaptent au goût du public.

Les pièces dérivées

Les pièces pour orchestre symphonique

Prokofiev a tiré 18 pièces pour orchestre symphonique de ses musiques pour les ballets et les films. Parmi elles 11 suites symphoniques (nommées ainsi), 2 suites de valses pour orchestre et quatre pièces pour orchestre portant des titres originaux. Ces suites symphoniques sont souvent écrites très peu de temps après la création de la version originale.

Ballet ou film	Titre de la pièce (et nombre de parties)	Année
<i>Ala et Lolli</i>	<i>Suite Scythe opus 20</i> en 4 parties	1916
<i>Chout</i>	<i>Chout suite symphonique opus 21bis</i> en 12 parties	1922
<i>Le pas d'acier</i>	<i>Le pas d'acier suite symphonique opus 41bis</i> en 4 parties	1926
<i>Le fils prodigue</i>	<i>Le fils prodigue suite symphonique opus 46bis</i> en 5 parties	1929
<i>Sur le Borysthène</i>	<i>Sur le Borysthène suite symphonique opus 51bis</i> en 6 parties	1933
<i>Roméo et Juliette</i>	<i>Roméo et Juliette suite symphonique opus 64bis</i> en 7 parties	1936
	<i>Roméo et Juliette suite symphonique opus 64ter</i> en 7 parties	1936
	<i>Roméo et Juliette suite symphonique opus 101</i>	1946
<i>Cendrillon</i>	<i>Cendrillon suite symphonique opus 107</i>	1946
	<i>Cendrillon suite symphonique opus 108</i>	1946
	<i>Cendrillon suite symphonique opus 109</i>	1946
	<i>Suite de valses opus 110</i>	1946
<i>La fleur de pierre</i>	<i>La suite nuptiale pour orchestre opus 126</i>	1951

	<i>La Fantaisie Tzigane pour orchestre opus 127</i>	1951
	<i>La Rapsodie de l'Oural opus 128</i>	1951
	<i>La maîtresse de la montagne de cuivre opus 129</i>	1951
<i>Lieutenant Kijé</i>	<i>Lieutenant Kijé suite symphonique opus 60 en 5 parties</i>	1933
<i>La dame de pique</i>	<i>La dame de pique opus 70</i>	1936

La suite de valse opus 110 de Cendrillon comporte des extraits de *Guerre et Paix* ainsi que la « Contredanse » et la « Mephisto Waltz » du film *Lermontov*. Pour *La fleur de pierre* et pour la première fois, des titres plus explicites sont inventés.

La *Suite Scythe* est la seule version sortie à partir du ballet d'*Ala et Lolli*. Glazounov assiste à la première en Janvier 1916 dirigée par Prokofiev lui-même :

« Glazounov quitta la salle huit mesures avant la fin, jugeant au-dessus de ses forces d'entendre le lever du soleil. Le timbalier creva la caisse sous ses coups violents et l'on me promit de m'envoyer la peau lacérée en souvenir... »¹⁴³

Cette suite n'est donc pas forcément un succès auprès de tous les musiciens. Cependant Hofmann rapporte que le compositeur est ravi de cette première. *La dame de pique opus 70* est créée en 1936, le film n'ayant jamais été réalisé, c'est aussi la seule version qui existe de la musique du film.

Kevin Bartig, dans un article sur le site internet de la fondation Serge Prokofiev, rapporte que le compositeur a passé plus de temps sur la suite de *Lieutenant Kijé* que sur la partition du film. En effet, une des difficultés principales est de rallonger tous les numéros étant donné que les extraits musicaux du film sont très courts. La suite reprend donc les grands événements de la vie du lieutenant ainsi que les deux chants :

1. «La naissance de Kijé»
2. «Romance»
3. «Le Mariage de Kijé»
4. «Troïka»
5. «L'Enterrement de Kijé»

¹⁴³ Citation de Prokofiev. HOFMANN, Michel-Rostislav. *La Vie des Grands Musiciens Russes*. p. 230.

En France il y a seulement une suite d'orchestre pour un ballet. Cela augmente considérablement lorsque le compositeur rentre en Russie. De plus, l'essentiel de ces suites d'orchestre sont considérés comme des *opus* à part entière (et non *bis* ou *ter*) ce qui appuie le fait que ces pièces prennent leur indépendance par rapport à l'œuvre originale.

Ces pièces se rapprochent beaucoup des orchestrations originelles présentes dans les versions des ballets ou des films. Le compositeur a quand même plus de choix concernant la réécriture de ces œuvres car il décide seul de ce qu'il a le droit de faire. L'orchestration est souvent plus riche pour les reprises de musique de films car les timbres ressortent mieux que dans les enregistrements des bandes originales. Cependant, n'ayant pas la contrainte de l'image, Prokofiev se permet des changements et des coupures ce qui explique que l'on ne peut suivre la musique scénique en ayant les partitions des suites pour orchestre mais cela permet de se faire une idée lorsque les versions d'origines ne sont plus jouées ou éditées.

Les pièces pour piano

Les pièces pour piano sont, pour Prokofiev, un moyen de mettre en œuvre son esprit de compositeur et pianiste de génie. Il profite donc de pièces déjà écrites comme prétexte à utiliser son habilité à écrire pour cet instrument qui lui est cher. La composition et la transcription sont plus complexes que pour la musique d'orchestre, Prokofiev est moins prolifique concernant les pièces pour piano. Aucun des ballets réalisés en France n'a été transcrit en pièce pour piano, c'est avec *Roméo et Juliette* qu'il commence dans les *10 pièces pour piano opus 75* écrites en 1937 (un an après les versions symphoniques). Le ballet suivant, *Cendrillon* suit aussi cette évolution avec une mise en forme similaire dans les *10 pièces pour piano opus 97* écrites en 1943 pendant qu'il compose le ballet. Son dernier ballet ne connaît pas de version pour piano.

Concernant les musiques de film, seule celle de *Lermontov*, dont des mouvements ont déjà été intégrés dans l'*opus 110* se voit transcrite pour piano dans les *3 pièces pour piano* en 1941. Dans ces pièces, comme dans la suite de valse, Prokofiev utilise les deux mêmes extraits du film ainsi que la « Valse » de *Guerre et Paix*. Les pièces pour piano ayant été écrites avant la pièce orchestrale, les mouvements de la suite de valse sont tirées des pièces pour piano.

Œuvres vocales

Les œuvres vocales sont tirées uniquement des films où Prokofiev a pu intégrer des extraits chantés dans sa musique. Effectivement, dans les ballets, il n'y a pas de parties vocales. Les deux chants du *Lieutenant Kijé*, « la petite gémit » et la « troïka » ont été réécrits en tant que *chansons opus 60bis* en 1934. Ce sont des chansons déjà connues avant que Prokofiev ne les reprennes et il est donc facile de pouvoir les donner ensuite en concert ou lors des récitals.

La première musique de film que Prokofiev a composé pour Eisenstein a fait l'objet de deux autres versions. En effet, d'*Alexandre Nevski*, le compositeur russe a tiré une *Cantate pour mezzo-soprano, chœurs et orchestre opus 78* en 7 épisodes en 1939 et *Trois chants opus 78ter*. La *Cantate* demeure la version la plus célèbre et se range donc du côté de la musique religieuse, après tout, *Alexandre Nevski* a été canonisé. Elle est créée le 17 Mai 1939 à Moscou, dirigée par le compositeur lui-même et est dédiée aux soixante ans de Joseph Staline. Le succès est immédiat et l'œuvre devient alors une référence populaire lors de la déclaration de guerre contre les nazis. Découpée en sept parties, la *Cantate* suit le déroulement du film et reprend les plus grands thèmes musicaux.

1. « La Russie sous le joug mongol »
2. « Chant sur Alexandre Nevski »
3. « Les croisés dans Pskov »
4. « Debout, peuple russe ! »
5. « La bataille sur la glace »
6. « Le champ des morts »
7. « L'entrée d'Alexandre Nevski dans Pskov »

Il y a assez peu de différences entre la musique du film et la *Cantate* à part le type de formation (ici plus restreinte) ainsi que les découpages qui sont différents. Il n'est donc pas possible de pouvoir suivre la musique du film sur la partition de la version *Cantate*.

Musiques de chambre

Une seule pièce pour formation de chambre a été retranscrite d'un ballet. C'est d'après *Cendrillon* que Prokofiev écrit l'*Adagio de Cendrillon pour violoncelle et piano opus 97* extrait du numéro du « Duo du prince et de Cendrillon ». Cet extrait s'adapte tout à fait à la musique de salon. Etant la seule pièce pour une telle formation il est probable

qu'elle ait été réalisée pour une demande particulière venant d'une tierce personne ou pour une représentation précise.

Toutes ces œuvres n'ont pas connu un succès égal mais certaines de ces pièces ont été plus jouées et appréciées que les musiques originelles. Les exemples les plus renommés à ce jour sont les deux *suites pour orchestre symphonique* de *Roméo et Juliette*, la *suite symphonique* de *Lieutenant Kijé* et la *Cantate* d'*Alexandre Nevski*. Travailler avec des chorégraphes et des réalisateurs est une contrainte de travail qui a permis à Prokofiev d'écrire des œuvres qui ont contribué à l'épanouissement de sa renommée. Lorsqu'il écrit les musiques dérivées de ces œuvres, il se permet de s'affranchir de la contrainte visuelle et de ce qui est jugé comme « dansable » ou non pour offrir la musique pour ce qu'elle est, une œuvre de Sergei Sergeïvich Prokofiev. De nos jours, certaines des musiques de ballets notamment seraient introuvables si ce compositeur n'avait pas retranscrit ces œuvres en pièces uniquement musicales. Bien que de plus en plus de musicologues et de passionnés choisissent de remonter les ballets avec la musique et la chorégraphie d'origine, ces initiatives n'ont pas encore permis à tous les ballets de faire connaître leur version originale.

Conclusion

Sergei Prokofiev a été sollicité de nombreuses fois pour l'écriture de musique de ballet et de cinéma. Il s'inscrit à la fois dans une tradition russe et française pour le ballet et participe à un travail nouveau de compositeur lors de l'écriture des bandes originales de films. Cependant il fait plus preuve de modernité dans ses ballets français et européens que dans tout le reste de sa carrière en Russie et notamment dans la musique de film qui est un genre jeune.

Il est intéressant de suivre l'évolution de son style lors de sa période française et d'observer la coupure qui intervient lors de sa réinstallation en Russie. En effet, en Europe, Prokofiev participe à des projets originaux et audacieux notamment en collaboration avec les Ballets Russes de Diaghilev. Mais à la fin de cette période le style des ballets perd déjà son souffle avant-gardiste. *D'Ala et Lolli* au *Pas d'acier* chaque ballet possède son style propre en corrélation avec le scénario mais à travers ces œuvres différentes, Prokofiev garde une écriture et une esthétique qui lui sont propres. Du *Fils prodigue* à *Sur le Borysthène*, suivant les volontés de Serge Diaghilev, la danse et la musique se dirigent vers une écriture plus « sage » et en quelque sorte tournée vers l'esthétique russe.

Le compositeur s'installe ensuite en Russie, les ballets y sont bien différents et Prokofiev s'acclimate au cahier des charges du Parti en terme d'esthétique et de construction. Les spectacles sont bien plus longs qu'en Europe et cet élément a, bien sûr, un impact sur le contenu des ballets, où le compositeur peut d'avantage s'épancher sur les mélodies et sur des développements plus conséquents. Le régime soviétique souhaite que les œuvres soient accessibles au grand public mais non « formalistes », Prokofiev compose donc des œuvres plus longues, plus lyriques, sur des thèmes déjà connus de l'audience russe ou avec des mélodies facilement reconnaissables.

C'est dans son pays d'origine que Prokofiev expérimente un nouveau genre de composition, la musique de film parlant. Il reçoit des commandes par les différents studios de production cinématographique, tous nationalisés par le Parti soviétique. Il travaille avec de nombreux réalisateurs pour qui il n'écrit, pour la plupart, qu'une seule bande originale. Avec Fainzimmer il collabore cependant deux fois, pour *Lieutenant Kijé* et pour *Kotovski*. C'est surtout dans le premier film que le réalisateur montre un intérêt particulier pour la mise en forme et pour le montage en fonction de la musique de Prokofiev. Avec Eisenstein le compositeur va connaître la collaboration la plus fusionnelle lors de l'écriture

d'*Alexandre Nevski* et des deux premières parties d'*Ivan le terrible*. Pour la première fois ce sont des thèmes historiques, mais à propos d'un passé lointain, dont traitent les scénarios, un peu à l'image de certains ballets auxquels Prokofiev a participé. Les deux hommes travaillent simultanément et suivent chacun de très près ce que crée l'autre. Le résultat est bien sûr à l'image des efforts fournis, contrairement aux autres bandes sonores du compositeur : la musique et l'image se fondent dans un tout sur l'écran comme dans certaines bandes originales plus tardives et d'aujourd'hui. Pour l'époque et pour ce tout nouveau genre cela constitue vraiment une avancée.

Pour les deux genres que sont le ballet et les bandes originales, Prokofiev donne une importance forte à certains éléments : le rythme et les dynamiques, le folklore et la mélodie. Ces différents éléments comportent un dosage différent selon l'œuvre et son esthétique. Le rythme est la composante-clé pour le ballet car c'est cela qui permet au danseur d'effectuer ses gestes en corrélation avec la musique, et, dans le cinéma, c'est un élément qui donne une force supplémentaire à l'image et qui maintient le spectateur dans une atmosphère. Au cinéma la musique a aussi besoin de coller aux ambiances du film c'est pourquoi Prokofiev s'oriente parfois vers la musique liturgique ou militaire. La musique n'accompagne pas seulement l'image, elle peut faire partie intégrante de l'histoire.

Le ballet et la composition de bandes originales ne sont pas les seules musiques scéniques auxquelles Prokofiev participe. En effet celui-ci compose quatre musiques de scène, huit opéras et un conte musical destiné à être joué dans les théâtres. Parmi tous ces genres, c'est la musique de scène qui s'approche le plus des ballets et de la musique de film car elle dessert un autre art à part presque égale. La musique de scène se base sur une œuvre littéraire et est accompagnée de musique à l'image de la comédie-ballet. Prokofiev compose *Les nuits égyptiennes* basée sur plusieurs œuvres de Pouchkine, de Shaw et de Shakespeare, *Boris Godounov* et *Eugène Onéguine* d'après la pièce et le roman de Pouchkine et enfin *Hamlet* à partir de la fameuse pièce de Shakespeare. Les deux musiques de scènes tirées uniquement des œuvres de Pouchkine sont commandées, comme *La dame de pique*, pour le jubilé de la mort de l'écrivain. Une grande différence existe entre la musique de scène et les autres œuvres scéniques. Dans le théâtre il y a une plus grande liberté au niveau de la gestion du temps et il est plus facile de se détacher de la musique afin de la rendre soit plus accompagnante soit plus illustrative.

Ces différentes expériences ont permis à Sergei Prokofiev de collaborer avec de grands artistes et des personnes influentes : danseurs, chorégraphes, réalisateurs et producteurs. Certaines de ces œuvres lui ont aussi apporté une partie de sa renommée en tant que compositeur notamment *Roméo et Juliette* et *Lieutenant Kijé* ou encore *Ivan le terrible* qui sont de véritables références encore aujourd'hui. Cependant, les œuvres pour lesquelles il a connu le plus grand succès ne sont pas forcément ses plus audacieuses. Prokofiev est apprécié par le public russe et international de cette époque.

De retour en Russie, Prokofiev se consacre majoritairement aux musiques de scènes ainsi qu'aux transcriptions d'après ces musiques. Lors de sa période d'exil il y avait plus d'équilibre entre les différents genres de musique. Il est difficile de comparer la qualité des œuvres pour ballet et pour le cinéma par rapport aux autres compositions de Prokofiev car, la musique étant au service d'un autre art ainsi que d'un scénario, le musicien s'adapte aux volontés des directeurs artistiques des théâtres ainsi qu'aux directeurs des studios de production cinématographique. L'esthétique qu'il adopte pour ses musiques scéniques est proche de celles de ses autres œuvres contemporaines. Par exemple la *Symphonie n°3 opus 44* (1928) comporte des passages assez similaires au *Pas d'acier*. La simplicité et le lyrisme de *Cendrillon* et *Tonia* se retrouvent dans une certaine mesure dans la *Symphonie n°5 opus 100* (1944).

Aujourd'hui, certains ballets et films sont devenus des références. Les pièces dérivées de ses musiques de ballet et écrites pour le cinéma permettent d'entrevoir les œuvres originales. De plus certaines de ces musiques sont plus connues que les pièces originelles. Il est important de noter que la situation change peu à peu quant aux compositions originales, de plus en plus d'universitaires et de passionnés reconstruisent des œuvres. Cela est intéressant à la fois d'un point de vue historique pour se rapprocher des conditions de l'époque ou faire vivre une œuvre qui a été abandonnée et à la fois d'un point de vue musical afin de jouer avec la véritable orchestration (ou celle qui s'en rapproche le plus). Zakharov, le chorégraphe de *Cendrillon* a tourné un film dansé reprenant la musique de Prokofiev et une partie de sa chorégraphie originelle. En 2005, l'Université de Princeton, où travaille Simon Morrison, un musicologue spécialisé sur Prokofiev, a reconstruit *Le pas d'acier* à partir de croquis et de témoignages. Les films, eux, sont amenés à être de plus en plus diffusés dans leur pays d'origine et en Europe. En 2004 par exemple, à l'occasion du 50^{ème} anniversaire de la mort de Sergei Prokofiev, a eu lieu pour la première fois en Angleterre la projection des films *Tonia* et *Lermontov*.

Jusqu'à ces dernières années, peu de musicologues avaient vu les films *Lieutenant Kijé*, *Lermontov*, *Tonia*, *Kotovski* et *Les partisans dans les steppes d'Ukraine*. Grâce à internet, ceux-ci peuvent être visionnés en version originale en *streaming* mais il faut cependant bien connaître le russe car les sites internet hébergeant ces vidéos sont des sites en russe cyrillique. Kevin Bartig est l'un des premiers à parler de ces films en les ayant regardés et à intégrer des images dans son ouvrage *Composing for the Red Screen* publié en Mai 2013.

D'autres compositeurs contemporains à Prokofiev ont écrit à la fois pour le ballet et pour le cinéma. Parmi les compositeurs russes il y a Chostakovitch (1906-1975) qui est autant, voire plus, renommé que Sergei Sergeïvitch pour ses musiques de films. Il a composé trois ballets entre 1929 et 1935 mais surtout 37 musiques de films entre 1925 et 1970. Il a notamment travaillé avec Eisenstein (en film muet), Gendelstein et Fainzimmer tout comme Prokofiev. Un autre compositeur russe a suivi une toute autre voie, il s'agit de Vernon Duke (1903-1969), de son vrai nom Vladimir Alexandrovitch Doukelski. Il a écrit 7 musiques de ballet entre 1925 et 1961 essentiellement en Europe et en Amérique. En France, il collabore avec Diaghilev pour les Ballets Russes avec *Zéphyr et Flora*. Concernant ses bandes originales, c'est aux Etats-Unis d'Amérique que Duke réalise ses 11 commandes de 1929 à 1948 où la situation du cinéma est bien sûr bien différente de celle de la Russie. En France, Georges Auric (1899-1983) compose 10 ballets entre 1924 et 1955 et plus d'une centaine de musiques de films entre 1930 et 1975, travaillant dans toute l'Europe. Prokofiev n'est donc pas le seul à avoir travaillé sur ces deux genres, cependant il est le seul à avoir œuvré en Europe et surtout en France avec les Ballets Russes puis en Russie pour les autres ballets et les bandes originales. C'est donc la rupture entre ses œuvres européennes et ses œuvres russes qui est marquante. Contrairement aux autres compositeurs cités, c'est aussi celui dont la carrière s'est arrêtée le plus rapidement. Il n'a donc pas pu suivre et participer à l'évolution de la musique de film et à l'amélioration des techniques d'enregistrement. En quelque sorte, Prokofiev participe à la fin de la grande mode des ballets (bien que des œuvres sont créées ensuite et jusqu'aujourd'hui) et au début des films parlants.

Sources

-Textes et revues en ligne :

-BERELOVITCH, Wladimir. *Réflexions sur le nationalisme russe et son évolution*. Bulletin n°25 de Liaison des Professeurs d'Histoire-Géographie de l'Académie de Reims. 2001. <http://www.cndp.fr/crdp-reims/ressources/brochures/blphg/bul25/berelovitch.htm>

-BILODEAU, Daniel. La synchronisation interne dans le cinéma de S.M. Eisenstein. *Etudes littéraires*, vol.20, n°3, 1988, p. 61-74. <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1988/v20/n3/500815ar.html>

-CHAMBARLHAC, Vincent. *Eisenstein fait écran*. Octobre 2006, Dissidences. Consulté le 21 Février 2013. <http://www.dissidences.net/documents/Eisensteinfait--cran.pdf>

-CHATOUX, Violaine. Les « ballets russes », un art étranger entre France et Russie, Mutations et transferts culturels d'une pratique artistique. 2011 (base DUMAS)

-LEVACO, Ronald. The Eisenstein-Prokofiev Correspondence. Source : Cinema Journal, Vol. 13. No. 1 (Automne 1973) p.1-16 <http://www.jstor.org/stable/1225055>

-NERARD, François-Xavier. *5% de vérité. La dénonciation dans l'URSS de Staline (1928-1941)*. (Extrait) <http://www.russie.net/article1012.html>

-RIFKIN, Deborah. A Theory of Motives for Prokofiev's Music. Source : Music Theory Spectrum, Vol 26, No. 2 (automne 2004) p.265-290 <http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2004.26.2.265>

-ROUSSE, Pascal. Penser le montage avec Sergeï Mikhaïlovitch Eisenstein : architectonique et affect. De l'architecture aux arts contemporains. Thèse. http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/1098568/RousseThese.pdf

-SMITH, Jordan P. *Sergei Prokofiev and the Saxophone : Lieutenant Kijé Film and Symphonic Suite*. Saxophone Journal. 35.3. Janvier-Février 2011. 17p. <http://www.jordanpsmith.com/research/Sergei-Prokofiev-Saxophone-Lieutenant-Kije-Film-Symphonic-Suite.pdf>

GALLEZ, Douglas W. The Prokofiev-Eisenstein Collaboration : "Nevsky" and "Ivan" Revisited. Source : Cinema Journal, Vol.17, No. 2 (printemps 1978) p.13-35.
<http://www.jstor.org/stable/1225488> Juillet 2013.

-Sites internet:

-Absent Ballerina (tumblr) : <http://absent-ballerina.tumblr.com/post/35815042924/diana-vishneva-and-evgeny-ivanchenko-in-leonid> Consulté le 14 Mai 2013.

-ACADEMIC : <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1468066> Consulté au mois de Novembre 2012.

-Ballets Russes – The art of costumes : <http://nga.gov.au/Exhibition/balletsrusses/Default.cfm?MnuID=3&GalID=26> Consulté entre Janvier et Aout 2013.

-Boulevard Extérieur : <http://www.boulevard-exterieur.com/print.php?rubrique=7&ssCat=29&id=1863&PHPSESSID=e8b2fddbe087bc07596a6a8e9b4efece> Consulté entre Octobre et Novembre 2012.

-Bridgeman Art Culture History : <http://www.bridgemanart.com> Consulté en Juin 2013.

-Centre National de Documentation Pédagogique : <http://www.cndp.fr/crdp-reims/ressources/brochures/blphg/bul25/berelovitch.htm> Consulté le 28 Juillet 2013.

-Collège Albert Camus : <http://www.clg-camus-gargenville.ac-versailles.fr/spip.php?article351> Consulté le 28 Février 2013.

-Communisme Bolchevisme : http://www.communisme-bolchevisme.net/images_urss_sous_staline.htm Consulté en Octobre 2013.

-Deezer : recherche de toutes les versions de concert et autres œuvres de Prokofiev. Consulté entre Décembre 2012 et Aout 2013.

-Digithèque MJP – Union Soviétique : <http://mjp.univ-perp.fr/constit/su1924.htm> Consulté le 03 Mars 2013.

-Flickr : <http://www.flickr.com> Consulté en Mai 2013.

-Fondation Serge Prokofiev : <http://www.sprkfv.net/> Consulté de Octobre 2012 à Aout 2013.

- Forum dansomanie : <http://www.forum-dansomanie.net> Consulté le 22 Mai 2013.
- Gallica : <http://gallica.bnf.fr> Consulté entre Octobre 2012 et Juillet 2013.
- L'internaute : <http://www.linternaute.com/histoire/motcle/1865/a/1/1/urss.shtml>
Consulté le 05 Mars 2013.
- La cinémathèque française : <http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/eisenstein/rubrique/ressources-autres-ressources.php> Consulté le 05 Janvier 2013.
- La Scena Musicale : <http://www.scena.org/lsm/sm8-9/Prokofiev-fr.htm> Consulté le 3 Mars 2013.
- Marxists : <http://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/12/vil19201230.htm>
Consulté en Octobre 2012.
- Patrick Corness (wordpress) : <http://patrickcorness.wordpress.com> Consulté le 14 Mai 2013.
- Pictify : <http://pictify.com> Consulté en Mai 2013.
- Site de Pierre Meca : <http://pierre-mera.ac-versailles.fr> Consulté en Novembre 2012.
- Site de l'académie de Caen : <http://www.discip.ac-caen.fr/musique/Ancien/index.php?page=bacart> : source des thèmes d'Alexandre Nevski Consulté en 2012 et en 2013.
- Southern Illinois University of Edwardsville : <http://www.siu.edu/~aho/musov/proko/prokofiev3.html> Consulté en Mars 2013.
- Soviet Posters : <http://sovietposters.ru> Consulté en Mars 2013.
- Time : <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19451119,00.html> : Prokofiev en couverture de Time en 1945. Consulté en Décembre 2013.
- TV5 : <http://www.tv5.org/apocalypse/Le-pacte-germano-sovietique#texteDocument60> Consulté en Octobre 2013.
- Vhd kino : <http://vhd kino.ru> Consulté le 12 Février 2013.
- Vikidia : http://fr.vikidia.org/wiki/Chronologie_de_l'URSS Consulté le 05 Mars 2013.

-Programme

-Orchestre National de Russie. Samedi 10 Novembre 2012. Direction Mikhaïl Pletnev. Salle Pleyel.

-Vidéos et musique

-en ligne

-Les partisans dans les steppes d'Ukraine :

<http://www.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fvideo.mail.ru%2Fmail%2Fasadnako%2F2216%2F3921.html&h=XAQHC1rg->

-Kotovski :

http://www.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fvideo.mail.ru%2Fmail%2Fslavik59_23%2F121%2F665.html&h=XAQHC1rg-

-Lermontov :

<http://www.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fvideo.mail.ru%2Fmail%2Fnatashape%2F1334%2F7165.html&h=XAQHC1rg->

-Tonia :

<http://www.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fkinokabel.ru%2Fvideo%2Fdetskie-filmy%2Fboevoy-kinosbornik-nashi-devushki.html&h=XAQHC1rg->

-Roméo et Juliette :

<http://balletoman.com/video/613-romeo-and-juliette-bessmertnova-lavrovski.html>

-Prokofiev chante et joue au piano deux extraits d'*Ivan le terrible* :

<http://www.youtube.com/watch?v=yIytGpNkheA>

-Pierre et le loup de Disney :

<http://www.youtube.com/watch?v=m0kL6h1F0J4>

-Partition en vidéo : Contredanse Lermontov :

<http://www.youtube.com/watch?v=lCx8daRIuN4>

-DVD/CD/VINYL

-ADORLINO, Emile et BROCKWAY, Merill. *Choreography by Balanchine*.
USA : Warner Music Vision, 2004

-FEYGINBERG, Iossif. *Prokofiev, the unfinished diary*. International : Kultur,
2012

-Intégrale Eisenstein. Bach Films. EDV : 1508, 2010.

-PASTERNAK, Iossif. *Prokofiev, Roméo au pays des Soviets*. France : 13
Productions, 2011

-REINER CHICAGO SYMPHONY. Prokofieff –Lieutenant Kijé, Stravinsky –
Song of the Nightingale. RCA. Vinyl

-ROW, Alexander et ZAKHAROV, Rostislav. *The Bolshoi Ballet : Prokofiev –
Cinderella*. Russie : Kultur, 1984

-SAYERS, Lesley-Anne. *Le Pas d'acier 1925 : Serge Prokofiev*. USA : Princeton
University, 2006

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W. et EISLER Hanns. *Musique de cinéma*. Paris : L'Arche, 1972. 179p.
- ASSOCIATION KUBABA. *Rites et célébrations*. Paris : L'Harmattan, 2003. 184p. ISBN 2-7475-2358-6
- ANNETTE WILSON, Deborah. *Prokofiev's Romeo and Juliet : History of a compromise*. Colombus (USA): Ohio State University, 2003 222p.
- BALANCHINE, George. *Histoire de mes ballets*. Paris : Fayard, 1969. 321p.
- BARTIG, Kevin. *Composing for the red screen - Prokofiev and soviet film*. Oxford : 2013, Oxford University Press. 228p. ISBN13 978-0-19-996759-9
- BROUTHERS, Carolyn Zoe. *Prokofiev's Romeo & Juliet and Cinderella : A comparison of leads*. Thèse. Graduate College of Bowling Green State University. 110p.
- BUCKLE, Richard. *Diaghilev*. Paris : Editions Jean-Claude Lattès, 1979. Musiques & Musiciens. 713p.
- BUCKLE, Richard. *George Balanchine – Ballet Master*. New York (USA) : Random House, 1988. 409p. ISBN 0-3945-3906-0
- DORIGNE, Michel. *Serge Prokofiev*. Paris : Fayard, 1994. 807p. ISBN 2-213-59333-7
- DORION, Henri et TCHERKASSOV, Arkadi. *Le Russionnaire - Petite encyclopédie de toutes les Russies*. Quebec : Editions Multimondes, 2001. ISBN 2-8954-4010-7
- FAIER, Yuri. *Notes of a ballet conductor*. _The Anglo-Soviet Journal. Juin 1961. p.13-18.
- HOFMANN, Michel Rostislav. *Serge Prokofiev*. Paris : Seghers, 1964. coll. Musiciens de tous les temps. 190p.
- HOFMANN, Michel Rostislav. *La musique en Russie : des origines à nos jours*. Paris : Société française de diffusion musicale et artistique, 1956. 278p.
- HOFMANN, Michel-Rostislav. *La Vie des Grands Musiciens Russes*. Lausanne : 1965, Editions du Sud et Albin Michel. 281p.

-HUGUENIN, Claire. [Exposition. Lausanne. 1986]. *Serge Lifar – Une vie pour la danse* : exposition présentée à Lausanne sous la direction de Claire Huguenin. Lausanne : Musée historique de l'Ancien-Evêché, 1986. 166p.

-HOWELL, Chelsea Gayle. *Multidisciplinary Performance Issues in Sergei Prokofiev's "Trapeze"*. USA : ProQuest, 2008. UMI 3295780

-KELKEL, Manfred. *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux années folles*. Paris : Vrin, 2002. Musique et esthétique. 160p. ISBN 2-7116-4273-9

-LACOMBE, Alain. PORCILE, François. *Les musiques du cinéma français*. Paris : Bordas, 1995. 327p. ISBN 2-0401-9792-3

-LANGLOIS, Philippe. *Les cloches d'Atlantis : Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*. 504p. Paris : Editions MF, 2012. Répercussions. ISBN13 978-2-9157-9455-7

-LAURENT, Natacha. *L'Œil du Kremlin – Cinéma et censure en URSS sous Staline*. Toulouse : Priva, 2000. 285p. ISBN 2-7089-5602-7

-LAURENT, Natacha. *Le cinéma stalinien : Questions d'histoire*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003. Tempus. 238p. ISBN 2-8581-6599-8

-LEUTRAT, Jean-Louis. *Echos d'Ivan le terrible - l'éclair de l'art, les foudres du pouvoir*. Bruxelles : De Boeck, 2006. Arts et cinéma. 171p. ISBN 2-8041-1494-3

-LIFAR, Serge. *Serge de Diaghilev ; Sa vie, Son oeuvre – Sa légende*. Monaco : Edition du rocher, 1954. 321p.

-LIFAR, Serge. *Les mémoires d'Icare*. Monaco : Sauret, 1993. 371p. ISBN 2-850-51005-X

-LIFAR, Serge. *Une vie pour la danse*. Lausanne : Musée historique de l'ancien-évêché, 1986. 166p.

-LIFAR, Serge. *Terpsichore dans le Cortège des Muses*. Paris : Lagrange, 1943. 125p.

-LIFAR, Serge. *La musique par la danse de Lulli à Prokofiev*. Paris : Robert Laffont, 1955. 166p.

- LIFAR, Serge. *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours*. Paris : Nagel, 1950. 325p.
- MARTENS, Ludo. *Un autre regard sur Staline*. Berchem : EPO, 2003. 350p. ISBN 2-872-62205-5
- MARTIN, André. *Serge Prokofieff*, vol. 23 : *La musique rencontre le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, mai 1953, 24-32 p.
- MOISSON-FRANCKHAUSER, Suzanne. *Serge Prokofiev et les courants esthétiques de son temps (1891-1953)*. Paris : Langues et Civilisations, 1974. 371p. Publication Orientalistes de France. ISBN 2-7169-0009-4
- MORRISON, Simon. *The People's Artist – Prokofiev's Soviet Years*. Oxford : Oxford University Press, 2008. 512p. ISBN 0-19518-167-0
- MYERS, Rollo. *Erik Satie*. Paris : Gallimard, 1981. 200p.
- NEST'EV, Izrail' Vladimirovitch. *Prokofiev*. Oxford : Stanford University Press et Oxford University Press, 1961. 528p.
- NICE, David. *Prokofiev : From Russian to the West, 1891-1935*. New Haven (USA) ou London (Angleterre) : Yale University Press, 2003. 408p. ISBN 0-3000-9914-2
- PASTORI, Jean-Pierre. *La danse des ballets russes à l'avant-garde*. Paris : Découvertes Gallimard, 1997. 159p. ISBN13 978-2-07-030422-6
- PASTORI, Jean-Pierre. *Renaissance des Ballets Russes*. Lausanne : Favre, 2009. 144p. ISBN 13 978-2-8289-1065-5
- PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris : Le livre de poche, 2006. Classiques. 317p. ISBN 2-2530-8228-7
- POUCHKINE, Alexandre. *La dame de pique*. Paris : Flammarion, 2006. Libro. 123p. ISBN 2-2903-3955-5
- POULENC, Francis. *Correspondance, 1910-1963*. CHIMENES Myriam. Paris : Fayard, 1998. 1128p. ISBN 2-213-03020-0 br. 290 F
- PRESS, Stephen D. *Prokofiev's ballets for Diaghilev*. London : Ashgate Publishing Limited, 2006. 300p. ISBN 0-7546-0402-0

-PROKOFIEV, Serguei. *Voyage en URSS 1927*. Traduction de MARKOWICZ, André. Arles : Actes Sud, 1991. Série "Musique". 259p. ISBN 2-86869-675-9

-RADZINSKY, Edvard. *Joseph Staline*. Paris : 2011, Cherche-midi. Documents. 698p. ISBN13 978-2-7491-1702-7

-REVUE HISTOIRE ET ANTHROPOLOGIE. *Histoire et anthropologie n°24 – Mémoires, cultures et traditions*. Paris : L'Harmattan, 2003. 318p. ISBN 2-7475-2130-3

-SAMUEL, Claude. *Prokofiev*. Paris : Seuil, 1960. 187p. Solfèges.

-SAVES, Christian. *Elode de la dérision : Une dimension de la conscience historique*. Paris : L'Harmattan, 2007. 188p. ISBN 2-2960-2311-8

-SCHOUVALOFF, Alexander. *The Art of Ballets Russes : The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum*. New Haven (Connecticut, USA) : Yale University Press, 1998. 352p. ISBN 0-3000-7484-0

-SHAKESPEARE, William. *Roméo et Juliette*. Paris : Le livre de poche, 2005. Théâtre de poche. 184p. ISBN13 978-2-253-08210-1

-TRANCHEFORT, François-René. *Guide de la musique symphonique*. Paris : Fayard, 1986. Les indispensables de la musique. 896p. ISBN 2-2130-1638-0

-ZVORYLINE, A.A. RABINOVITCH, E.I. GOLOUBTSOVA, N.I. UNESCO. *La politique culturelle en Union des républiques socialistes soviétiques*. Paris : Unesco, 1970. Politiques culturelles : études et documents. 8. ISBN 92-320-0849-1

-Partitions (dons en PDF ou partitions papiers)

-*Ala et Lolli : Suite Scythe opus 20* pour grand orchestre. Boosey & Hawkes. 2012. Alexander Street Press, LLC

-*Alexandre Nevski : Alexander Nevsky : a cantata for mezzo-soprano, chorus and orchestra, op. 78*. New York : E.F. Kalmus.

-*Cendrillon : Cinderella, op. 87* (transcription pour piano). London : Anglo-soviet music press, 1949

-*Chout : Chout opus 21* (transcription pour piano par l'auteur). Editions Gutheil. Année inconnue

- Ivan le terrible* : édition inconnue
- La fleur de pierre* : opus 118 édition inconnue
- Le fils prodigue* : *L'enfant prodigue* opus 46 Boosey & Hawkes 1979
- Le pas d'acier* : opus 41. Boosey & Hawkes 1986
- Lieutenant Kijé* : aucune information
- Roméo et Juliette* : G. Schirmer, Inc. New York
- Sur le Dniepr* : *Sur le Borysthène* opus 51. Boosey & Hawkes 2003
- Trapèze* : *Quintette* opus 39 Boosey & Hawkes, date inconnue

Table des annexes

Annexe 1 Programme du Concert de 1938 à l'ambassade de l'URSS à Paris	154
Annexe 2 Thème solennel du 1 ^{er} mouvement de la <i>Suite Scythe</i>	155
Annexe 3 Le début de « la bagarre » de <i>Sur le Borysthène</i>	159
Annexe 4 « Le combat entre Tybalt et Mercutio » de <i>Roméo et Juliette</i>	162
Annexe 5 Dernières mesures de « Au chevet de Juliette » de <i>Roméo et Juliette</i>	167
Annexe 6 « La mort de Juliette » de <i>Roméo et Juliette</i> (extrait)	168
Annexe 7 « Cendrillon arrive au bal » de <i>Cendrillon</i>	171
Annexe 8 « L'amoroso » de <i>Cendrillon</i>	173
Annexe 9 La scène de l'horloge « Minuit » de <i>Cendrillon</i>	175
Annexe 10 « Solo de la gitane » de <i>La fleur de pierre</i>	178
Annexe 11 « Apparition de Katerina et la rage de Servejan » de <i>La fleur de pierre</i>	182
Annexe 12 La « Troïka » de <i>Lieutenant Kijé</i>	185
Annexe 13 La « Visite de la comtesse » de <i>La dame de pique</i>	189
Annexe 14 Début de « l'ouverture » de <i>La dame de pique</i>	190
Annexe 15 Début de la « contredanse » de <i>Lermontov</i> dans les 3 pièces pour piano opus 96	191
Annexe 16 La « Mephistowaltz » de <i>Lermontov</i> 3 pièces pour piano opus 96	195
Annexe 17 La « valse » de <i>Cendrillon</i> dans <i>Kotovski</i>	198
Annexe 18 « L'hymne des croisés » dans <i>Alexandre Nevski</i> (extrait)	201
Annexe 19 « L'ouverture » d' <i>Ivan le terrible</i>	204
Annexe 20 « La chanson du castor » dans <i>Ivan le terrible</i>	206

Annexe 1

Programme du Concert de 1938 à l'ambassade de l'URSS à Paris

<p style="text-align: center;">CONCERT</p> <p style="text-align: center;">de</p> <p style="text-align: center;">M. SERGE PROKOFIEFF</p> <p style="text-align: center;">et de</p> <p style="text-align: center;">M^{me} LINA LLUBERA-PROKOFIEFF</p> <p style="text-align: center;">✻ ✻ ✻</p> <p>Ambassade de l'U.R.S.S. PARIS</p>	<p style="text-align: center;">PROGRAMME</p> <p style="text-align: center;">I.</p> <p>1. Deuxième Sonate, op. 14 <i>Prokofieff</i> Allegro, ma non troppo Scherzo Andante Vivace <i>Serge PROKOFIEFF</i></p> <p style="text-align: center;">✻</p> <p>2. Je Bois à la Santé de Mary <i>Makarov-Rakitine</i> Chanson de Pépo <i>Hatchatourian</i> Ils s'aimèrent <i>Miaskovsky</i> Pour la Dernière Fois <i>Prokofieff</i> <i>Madame Lina LLUBERA-PROKOFIEFF</i></p> <p style="text-align: center;">✻</p>	<p style="text-align: center;">II.</p> <p>3. Pastorale Georgienne <i>Azmaïparachvili</i> Berceuse Bachkire <i>Schwartz</i> Chansons Kirghises recueillies par <i>Zataévitch</i> <i>Madame Lina LLUBERA-PROKOFIEFF</i></p> <p style="text-align: center;">✻</p> <p>4. Étude, op. 52 Danse du ballet Roméo et Juliette, op. 76 <i>Prokofieff</i> Toccata, op. 11</p> <p style="text-align: center;">✻</p>
---	---	---

Thème solennel du 1^{er} mouvement de la *Suite Scythe*

[illegible]

7

Fl. picc.
I.
Fl.
II. III.
Ob.
Ob. c. alto.
Cl. picc.
Clar. I. II.
Cl. basso.
Fag.
C-Fag.
T-ba picc.
I.
T-ba
II. IV.
Cor.
Tr. ni
I. II. III.
Tr. ne IV.
Tuba.
Timp.
Gr. C.
Pia. I.
Pia. II.
Trgl.
Tamb.
T-buro mil.
Camp.
Xil.
Arpe. I. II.
Piano.
V-ni I.
V-ni II.
Viola.
Vclli.
C. bassi.

Fl. picc.
 I.
 Fl.
 II. III.
 Ob.
 b. o. alto.
 Cl. picc.
 Clar. I. II.
 I. basso.
 Fag.
 B. Fag.
 Tr. picc.
 I.
 T. ba.
 II. IV.
 Cor.
 Tr. ni.
 (II. III.)
 Tr. ba.
 IV.
 Tuba.
 Timp.
 Gr. C.
 Piatti I.
 Piatti II.
 Trgl.
 Tamb.
 Tamb. mil.
 Camp.
 Xil.
 Tr. I. II.
 Piano.
 V. ni I.
 V. ni II.
 Viols.
 Vclli.
 B.assi.

3

Fl. picc.

I.

Fl.

II. III.

Ob.

Ob. c'alto.

Cl. picc.

Clar. I. II.

Cl. basso.

Fag.

C.-Fag.

T.-ba picc.

I.

T.-ba II.

IV.

Cor.

I. II.

Tr.-ni

III. IV.

Tuba.

Timp.

Gr. C.

Piatti I.

Piatti II.

Trgl.

Tambno.

T'buco mil.

Camp.

Xil.

Arpe I. II.

Piano.

V.-ni I.

V.-ni II.

Viola.

Vclli.

C.-bassi.

3

do, fa, do

Annexe 3

Le début de « la bagarre » de *Sur le Borysthène*

127 Allegro precipitato

The musical score is divided into two systems. The first system includes the woodwind section (Flute 1. 2, Oboe 1. 2, Cor Anglais, Clarinet 1. 2 (Bb), Bass Clarinet, Bassoon 1. 2, and Double Bassoon), the brass section (Horn 1 (F), Trumpet 1 (C), Trombone 1. 2 and 3, and Tuba), and the percussion section (Timpani and Percussion). The second system includes the string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass). The score begins with a 'Solo' marking for the Trumpet 1 (C) and a 'S.D.' (Sordano) marking for the Percussion. The tempo is 'Allegro precipitato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/8. The score shows various dynamics like *f*, *a2*, and *p*, and articulations like *arco* and *pizz.*

11 129

Fl. 1. 2 *f* (a2)

Ob. 1. 2 *f* a2

C. Ang. *f*

Cl. 1. 2 (Bb) *f* a2

Bass Cl. *f*

Bsn. 1. 2 *f*

Hn. (F) 1. 3 *f* a2 *ff* *energico* 1. 2 →

2. 4 *f* a2 *ff* *energico*

Tpt. 1. 2 (C) *f* 2.

Tbnc. 1. 2 *f con brio*

3 *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Perc. B.D. *f*

129

VI. I *f* pizz. arco *p* *v*

VI. II *f* pizz. arco *p*

Vla. *f* pizz.

Vc. *f* arco pizz.

Db. *f* arco pizz.

Annexe 4
« Le combat entre Tybalt et Mercutio » de *Roméo et Juliette*

This musical score is for the fight scene between Tybalt and Mercutio from the ballet *Roméo et Juliette*. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- Cl.** (Clarinet, marked *a2*)
- Fag.** (Bassoon)
- Tr-ge** (Trumpet, marked *I*)
- Cor.** (Cor Anglais)
- Tr-ni e Tuba** (Trumpet and Tuba)
- Timp.** (Timpani)
- T-ro** (Trombone)
- Camp.** (Cymbal)
- Archi** (Archi - Strings)

The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a driving, rhythmic pattern in the strings and woodwinds, with a prominent melody in the Clarinet. The percussion, including the Timp., T-ro, and Camp., provides a strong rhythmic foundation. The score is marked with various dynamics, including *f* (forte) and *p* (piano), and includes articulation marks such as accents and slurs. The string section plays a continuous, rhythmic pattern throughout the scene.

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cingl.
 Cl.
 Fag.
 Tr-be
 Cor.
 Trui
 Tuba
 Timp.
 T-ro
 P-ti
 Camp.
 Sil.
 P-no
 Archi

Musical score for a symphony orchestra, featuring woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C-fag.

Tr-be

Cor.

Tr-b

Tuba

Timp.

P-ti

Gr. c.

Archi

60

22

Picc. *p cresc. a2*

Fl. *mf cresc.*

Ob. *mf cresc.*

Cingl. *mf cresc.*

Cl. *mf cresc.*

Cl. b. *a2 p cresc.*

Fag. *p cresc.*

C fag. *cresc.*

C-ito *con sord.*

Tr-be *I con sord. mp cresc. (con sord.) (II senza sord.)*

Cor. *cresc.*

Tr-ni
e
Tuba *mf cresc.*

Timp. *p cresc.*

T-ro *mp cresc.*

Archi *arco mf cresc. arco cresc. arco mf cresc.*

21

Picc. *G. P.*

Fl. *G. P.*

Ob.

Cingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C-fag.

C-tto *G. P.*

Tr-ba

Cor.

Trai
c
Tuba

Timp. *G. P.*

T-ro

P-tl

Sl.

Archi *G. P.*

70

Annexe 5 **Dernières mesures de « Au chevet de Juliette » de *Roméo et Juliette***

[346] Adagio
 (Жульетта мертва)

Arch. div. arco con sord. *pp*

Picc. *pp*

Cl. b. *pp*

Fag. *pp*

C. fag. *pp*

Cor. *p*

Tr. cor. III *p*

Tuba *p*

P. ti *pp*

Gr. s. *pp*

Arch. *pp* (div.) *pp* (div.) *pp* (div.) *pp* div. arco *pp* *pp*

Poco più mosso

zelo

(div.)

pp (div.)

pp (div.)

pp div. arco

pp

pp

Annexe 6
« La mort de Juliette » de *Roméo et Juliette* (extrait)

The musical score is for the scene 'La mort de Juliette' from the ballet *Roméo et Juliette*. It features a string ensemble (Archi) and piano accompaniment. The score is written in 3/4 time and consists of 8 measures. The string ensemble includes Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses. The piano part is written for the right and left hands. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), and *con sord. div.* (con sordina, diviso). The tempo is marked *And.te* (Andante). The score is by M. Tchaikovsky.

Archi

con sord. div.
ppp *dolcissimo*

con sord. div.
pp

pp

pp

M. Tchaikovsky

Poco più mosso

Fag. a2

C-fag.

Tr-be

Cor.

III

III

III, IV

Tr-ni
e
Tuba

Gr.c.

Poco più mosso

Archi

Detailed description of the musical score: The score is for measures 168-171. The top system includes parts for Flute (Fag.), Clarinet (C-fag.), Trumpet (Tr-be), Horn (Cor.), Trombone (Tr-ni e Tuba), and Cymbal (Gr.c.). The bottom system includes parts for Strings (Archi). The tempo is marked 'Poco più mosso'. The key signature has one sharp (F#). The score shows various musical notations including rests, notes, and dynamic markings like 'p' (piano). The Flute part has a 'p' marking and a '2' above it. The Clarinet part has a 'p' marking. The Trumpet part has a 'p' marking and a 'III' above it. The Horn part has a 'p' marking and a 'III' above it. The Trombone part has a 'p' marking and a 'III, IV' above it. The Cymbal part has a 'p' marking. The Strings part has a 'p' marking and a 'Poco più mosso' marking.

(360)

Pico. *mf*
 Fl. *mf*
 Ob. *mf*
 Cl. in G *mf*
 Cl. in Bb *mf*
 Fag. *mf*
 C-fag. *mf*
 Tr-ba
 Cor. *mf*
 Tr-ni
 Tuba
 Arpc. *mf*
 P-no *mf*
 Archi *mf*

10

Annexe 7

« Cendrillon arrive au bal » de Cendrillon

Allegretto ♩ = 150

205 Mysterious music is heard. All unconsciously turn their eyes to the door.

Orch. behind the scene

p *dim.* *pp*

(beh. the scene)

206

pespr. Orch. Archi

The Stars enter
Orch. behind stage.

p *pp*

207

pespr. Orch. Archi

A. S. M. P. 137

mf

208 Andante

dim. Cor. Cl. B. Ap. *pp* Cl. Vla. *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr* Bassi

Cinderella enters

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr *mp* *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr* *dim.* *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr*

Picc. *p legato* *Cfg.* *mp* *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr* *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr* *creSc.*

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr* *tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr* *rit.* *f* Cor. *attacca*

Annexe 8
« L'amoroso » de Cendrillon

50 Amoroso (Prince and Cinderella)

380 Andante dolcissimo ♩ = 60

VI. Fl.

pp

Archi

3

3

Fl.

p

381

Vc.

Pf.

A. S. M. P. 137

un poco cresc.

mp

p

382

espress.

vl.
Legni.

Cor.

mf

Tuba

Cfg.

The musical score for page 145 consists of five systems. The first system is a grand staff with piano accompaniment, featuring a melody in the right hand and a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piano part, with a crescendo marking 'un poco cresc.' and a mezzo-piano 'mp' dynamic. The third system shows the piano part with a piano 'p' dynamic and a woodwind entry marked 'Tuba'. The fourth system introduces the woodwinds, with a box number '382' and the instruction 'espress.' for the violin and woodwinds. The fifth system continues the woodwind and piano parts, with a mezzo-forte 'mf' dynamic for the woodwinds.

Annexe 9 **La scène de l'horloge « Minuit » de *Cendrillon***

38. Midnight

Clock face lights up. It shows 2 minutes to 12. The Clock ticks menacingly. Dwarfs jump out of the Clock.

276 Allegro moderato ♩ = 120
 Pendolo

277

The Scene is in darkness. Dwarfs are dancing.

Very long bar.
 Length of bar depends on
 change of scenery and the dance
 of the dwarfs. Clock continues to
 strike.

A. S. M. P. 137

First system of musical notation, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has a melody with a repeat sign at the end.

The Clock is striking – Light – New Scenery
Clock

278

ff

Tbn.
Pf.
Bassi

Tuba, Ofg.

Second system of musical notation, starting at measure 278. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has a melody with a repeat sign at the end.

Cinderella runs up the stairs

Tb.
C.I.
Pf.

Third system of musical notation, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has a melody with a repeat sign at the end.

Vl.
Tbn.
Tb.

Fourth system of musical notation, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has a melody with a repeat sign at the end.

Moderato ♩ = 84

279 Light on Clock face goes out. The Prince finds Cinderella's slipper.

CURTAIN

Annexe 10
« Solo de la gitane » de *La fleur de pierre*

Andantino $\text{♩} = 80$ rit. rit.

296 *p* a tempo *p cantabile* *mf*
con *rit.* 10

20

297 *pp* 30

40

298 Più mosso *mf* *mp espress.* *cresc.* 40

Handwritten musical score system 1. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.*, *mf*, *mp*. Includes a fermata and a measure marked 50.

Handwritten musical score system 2. Treble and bass staves. Includes a fermata.

Handwritten musical score system 3. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.*, *mf*. Includes triplets and a fermata.

299

Allegretto

Handwritten musical score system 4. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *cresc.*. Includes a measure marked 60.

Handwritten musical score system 5. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*, *mp*.

Handwritten musical score system 6. Treble and bass staves. Dynamics: *p cresc.*, *mf*. Includes a measure marked 20.

95710

First system of musical notation, measures 78-80. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the system.

Second system of musical notation, measures 81-86. The treble staff continues the melodic development with slurs and ties. The bass staff maintains the accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

Third system of musical notation, measures 87-90. The system begins with a measure rest labeled **301**. The treble staff shows a melodic line with slurs. The bass staff has a steady accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano).

Fourth system of musical notation, measures 91-100. The treble staff continues the melodic line. The bass staff accompaniment is consistent. Dynamic markings include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The system ends with a measure rest labeled **100**.

Fifth system of musical notation, measures 101-106. The system begins with a measure rest labeled **302**. Above the first measure is the instruction *accel. al fine*. The treble staff features a melodic line with slurs. The bass staff accompaniment is consistent. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the system.

303

fp

8

110

8

304

fp

ff

8

120

1.

130

2.

mp

cresc.

ff

Annexe 11 **« Apparition de Katerina et la rage de Servejan » de *La fleur de pierre***

305 Allegretto amabile $\text{♩} = 108$

mp dolce

8

306

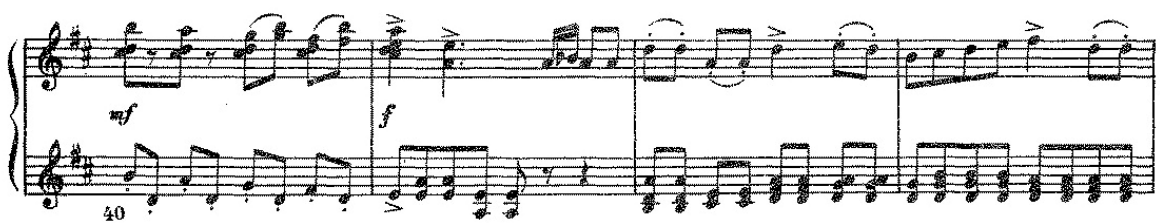
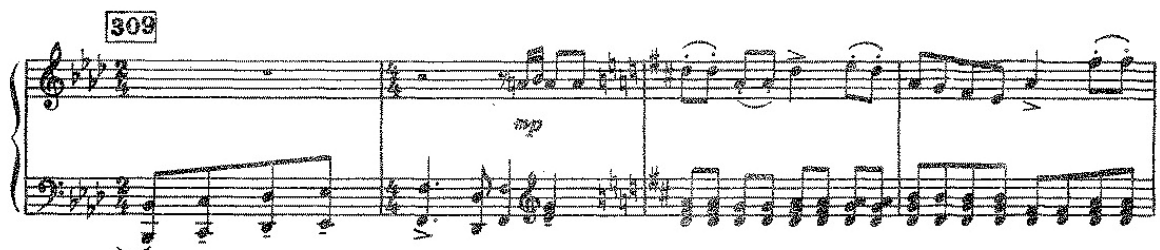
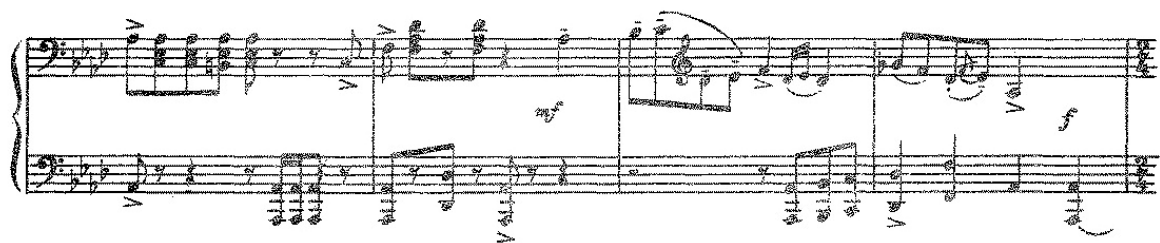
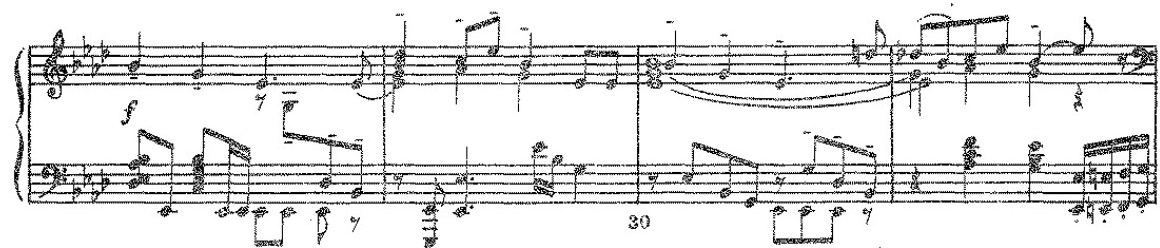
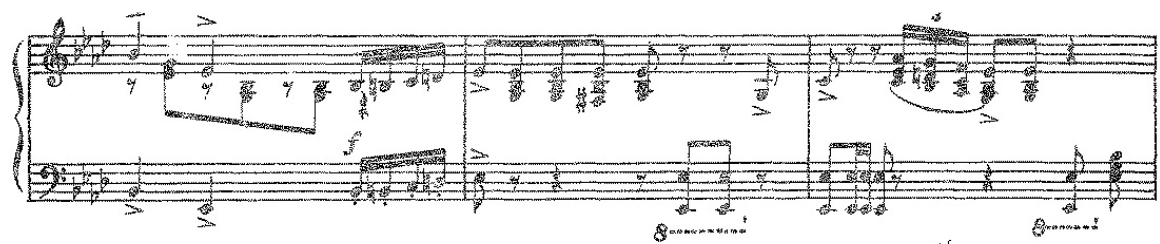
mf *p* *mp* *cresc.*

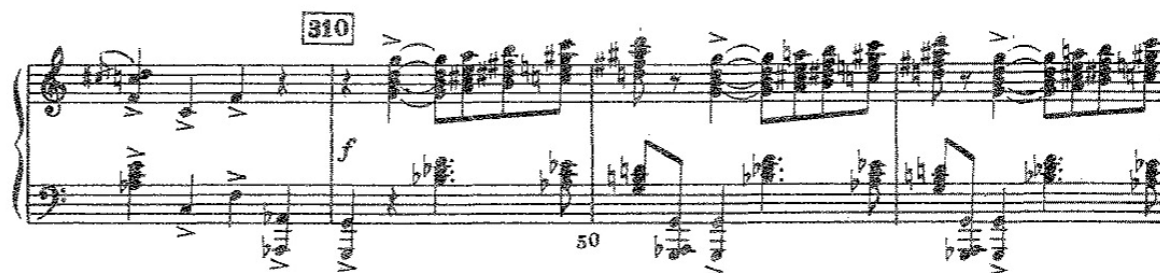
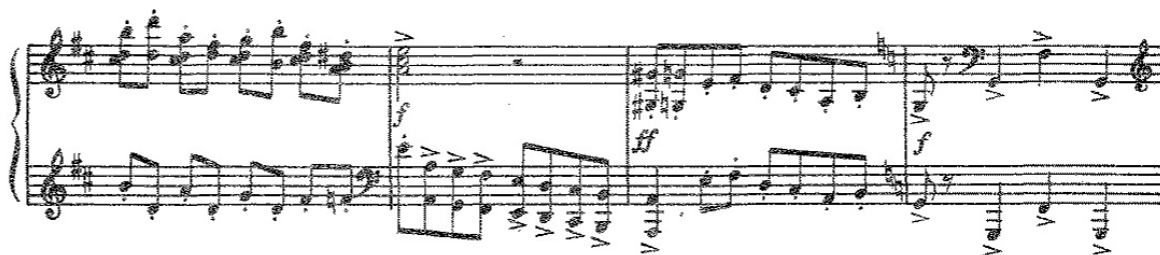
307

f *p* *f* *p* *f*

mf

20





6

IV

185

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including Piccolo, Flutes I & II, Oboes I & II, Bassoon I & II, Clarinets I & II, Bassoon III/Contrabassoon, Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses. The tempo is marked "Meno mosso". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "p" (piano). The page is numbered "40" in the top right corner. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The music is in a minor key, as indicated by the key signature. The score is written for a large ensemble, including Piccolo, Flutes I & II, Oboes I & II, Bassoon I & II, Clarinets I & II, Bassoon III/Contrabassoon, Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses. The tempo is marked "Meno mosso". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "p" (piano). The page is numbered "40" in the top right corner. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The music is in a minor key, as indicated by the key signature.

48

Allegro con brio $\text{♩} = 152$

41

Timbrno
Triang.
Sonagli

Re-magg. do, si b

Arpa

Piano

Canto

f con brio

Cepò
Tout
A
Ein

Allegro con brio $\text{♩} = 152$

41

V-ni I

V-ni II

V-le

Timbrno
Triang.
Sonagli

Arpa

Piano

Canto

ga	y	acex	mun	nan	mpan	map:	Sipo
cœur	de	femme	est,	jour	et	nuit:	l'au
wo	man's	heart	is	like	on	inn:	All
Frau	en	herz	ist	im	mer	frei:	Da

V-ni I

V-ni II

V-le

B. & H. 16697

Imbryo
 Frang
 Sonagli
 Arpa
 Piano
 Canto

do - xux ye - xux xup. Om ym pa
 berge à prix ré duit. De l'au be
 those who wish go in. And they who
 kommt ein je der rein. Her ein, her

Vni I
 Vni II
 Vni III

Imbryo
 Frang
 Sonagli
 Arpa
 Piano
 Canto

do ym pa, xmo na d'op, xmo co d'op pa.
 jus qu'au soir, l'un ar - rive et l'au tre part.
 roam a bout, day and night go in and out.
 aus es geht, wie im Gast haus früh und spät.

Vni I
 Vni II
 Vni III

Annexe 13
La « Visite de la comtesse » de *La dame de pique*

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of eight systems of staves. The first system includes dynamic markings *mp* and *p inquieto*. The second system through the fourth system show continuous piano accompaniment with various melodic lines in the right hand and bass lines in the left hand. The fifth system introduces a key change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) and a time signature change to 3/4. The sixth system includes a trill (tr) and a *mf* marking. The seventh system includes a *mp* marking. The eighth system continues the piano accompaniment. The score is a reproduction of a musical manuscript, showing some signs of age and wear.

Annexe 14
Début de « l'ouverture » de *La dame de pique*

The image displays a musical score for the beginning of the overture to 'La dame de pique'. The score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The music features a series of chords in the bass and melodic lines in the treble, with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like *pp* and *v* (accents). The notation is in French style, with notes often beamed in groups and slurs indicating phrasing. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a musical score book or a digital score image.

Annexe 15
Début de la « contredanse » de *Lermontov* dans les 3 pièces pour piano
opus 96

Moderato (♩ = 104)

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system starts with a forte (*f*) dynamic. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The fifth system features a mezzo-piano (*mp.*) dynamic and a piano (*p*) dynamic marking. The score shows intricate piano textures with many chords and moving lines in both hands.

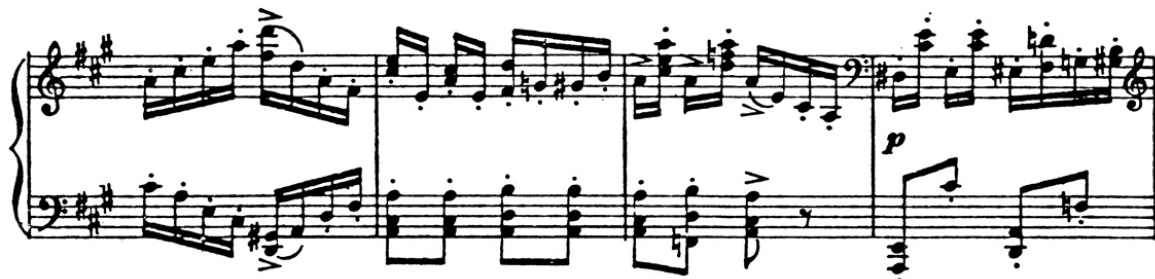
First system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the middle of the system.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic development. The bass staff includes a *f* (forte) dynamic marking at the beginning and a *p* (piano) marking later in the system.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with various ornaments. The bass staff includes a *cresc.* (crescendo) marking at the beginning.

Fourth system of musical notation. The treble staff is marked *Vcllo* (Violoncello) and *p* (piano). The bass staff is marked *Vi.* (Violini) and *p* (piano).

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes a *p* (piano) dynamic marking.





Annexe 16
La « Mephistowaltz » de Lermontov 3 pièces pour piano opus 96

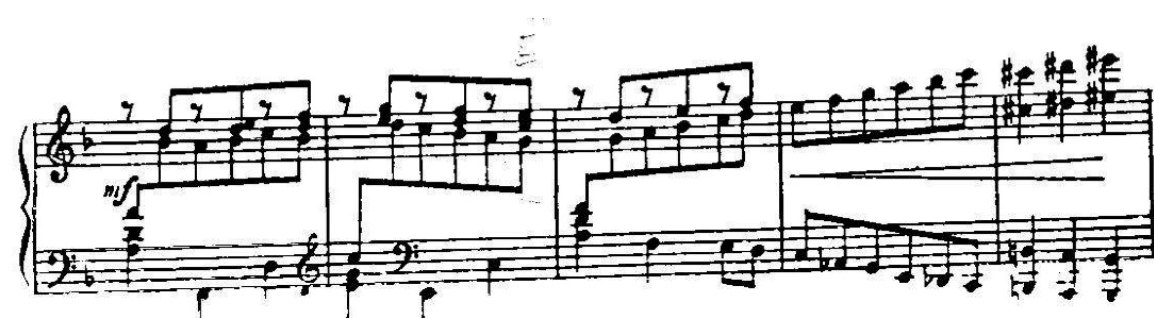
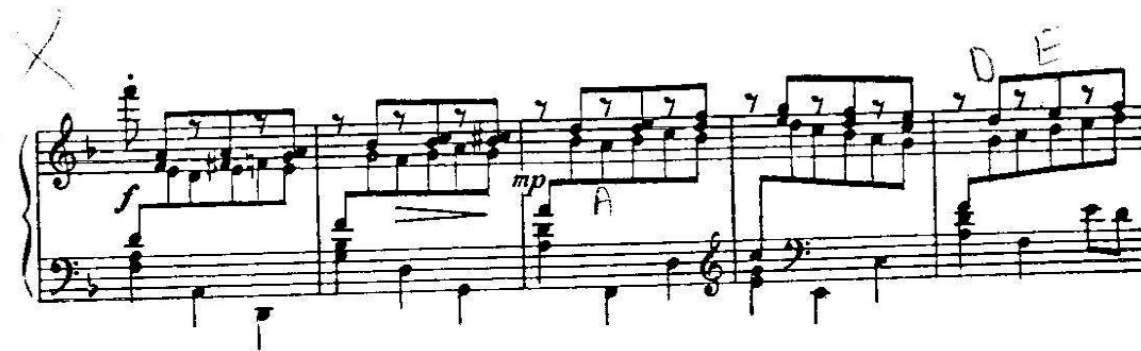
MEPHISTO WALTZ FROM LERMONTOV

Allegro precipitato

p *stacc. secco*

f *mf* *p*

f *mf*



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. There are some handwritten markings above the staff, including a large 'X' and some illegible text.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. The music ends with a forte (*f*) dynamic.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The tempo marking "poco meno mosso" is written above the staff. The music begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The tempo marking "poco accelerando" is written above the staff. The music begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. There is a handwritten "52" below the staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The lyrics "ri - to - nu - to" are written above the staff. The music begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs.

Annexe 17
La « valse » de Cendrillon dans Kotovski

19. Waltz

130 Allegro espressivo $\text{♩} = 60$

Cl.
Vla.
Ap. *p*

Archl

Legni *mf espress.*

Tuba

Tuba
Timp.

131

Cor.

C.I.

mp

Tuba *f espress.*

132

Legni

Cor.

133

Ob.

Cl.

Tb.

Cor.

Ob.

134 Fl. Pico.

135 Ob. Tbn. Tutti *f* *espress.*

136

137 Tutti *f* senza Vl.

138

139 *poco rit.* a tempo Archi Tuba *mf* Legni *espress.*

140

Cor. Tuba Cor. *cresc.*

Fl. 141 *f* Tutti senza Vl.

142 *ff*

143 *ff*

« L'hymne des croisés » dans *Alexandre Nevski* (extrait)

[15] Andante ♩ = 60

Fl. I

2 Ob.

Cl. b.

2 Fag.

C-fag.

Tr. ba III

II

Cor.

IV

Tuba

Cassa

A.

T.

B.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

ta - vi, pe - des me - os, in cym - ba - lis,

ex - pec - ta - vi, pe - des me - os, pe - des me - os, in cym - ba - lis, in cym - ba - lis,

ta - vi, pe - des me - os, in cym - ba - lis,

16

2 Fl.

2 Cl. *a 2*

Cl.b.

Sax.

2 Fag. *a 2*

C-fag.

4 Cor.

I. II

Tr-nf

III

A.

pe - re - gri - nus, ex - pec - ta - vi.

T.

pe - re - gri - nus, ex - pec - ta - vi, pe - des me - os, in cym - ba - lis.

B.

pe - re - gri - nus, ex - pec - ta - vi.

16

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b. *pizz.*

Annexe 19
« L'ouverture » d'Ivan le terrible

Moderato

Vln.
ff

Brass
ff

The image displays a page of musical notation, likely for a piano or vocal instrument, featuring three systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4.

System 1: The top staff (treble clef) contains a rapid, flowing melody of sixteenth notes. The bottom two staves (grand staff) provide a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

System 2: The top staff is labeled "Sua" and contains a melodic line with some accidentals. The bottom two staves (grand staff) feature chords and some single notes, with a few notes marked with a "v" (accents).

System 3: The top staff contains a melodic line with various accidentals. The bottom two staves (grand staff) feature sustained chords, indicated by long horizontal lines (fermas) connecting the notes across the bar line.

Annexe 20
« La chanson du castor » dans *Ivan le terrible*

Andante assai ***p***

Na re -

5 ***mp***

ke, na rech - ke stu dyo - noy, na Mos-kve re - ke ku-

9 ***f*** [Ob.] ***p***

pal-sya bo-byor, ku-pal-sya chyor-niy. spoken: Ne vikupalsya, ves' vigryaznilsya.

14 **[Fl.]**

Po - ku -

pav-shis' bo-byor na go-ru po-shyol, na vi - so-ku yu go-ru stol' nu - yu.

p *mp* *mf*

23 [Ob.]
Ob - su-shi-val-sya, ot - rya-khi-val-sya, o -

mf pp *p*

26
sma-tri-val-sya, o - glya di-val - sya, ne i-dyot li kto, ne i-shchet-li

fp

30 **un poco accel.** **Allegro moderato**
chto. [Muted Tpt.] (etc. to m. 37) O - khot-nich-ki svi-shchut, cher

mf p *pp* *mp*

33
na bo-bra i-shchut, o-khot-nich-ki ri-shchut, cher - na bo-bra si - shchut.

cresc. *f*

Table des illustrations (dans le texte)

Figure 1 Montage d'affiches prises par hasard sur Google image	11
Figure 2 VLADIMIRSKI, Boris. <i>Des roses pour Staline</i> . 1949 Huile sur toile. 100x141cm. Lieu inconnu.	12
Figure 3 Premières mesures de la <i>Suite Scythe</i>	27
Figure 4 Thème solennel, 1er mouvement de <i>La suite Scythe</i>	28
Figure 5 Percussions mesure 15-18, 1er mouvement de <i>Ala et Lolli</i>	28
Figure 6 Premières mesures du deuxième mouvement d' <i>Ala et Lolli</i>	29
Figure 7 Passage des triolets aux doubles (mesures 39-40), deuxième mouvement d' <i>Ala et Lolli</i> ..	30
Figure 8 Mesures 9-16 de "La nuit" dans <i>Ala et Lolli</i>	31
Figure 9 Mélodie principale, dernier mouvement d' <i>Ala et Lolli</i>	31
Figure 10 Premières mesures du dernier mouvement d' <i>Ala et Lolli</i>	32
Figure 11 Scène de <i>Chout</i>	33
Figure 12 Première apparition du thème principal de <i>Chout</i> , mesures 11-17.	35
Figure 13 Mesures 1-13 du 5ème entracte de <i>Chout</i>	36
Figure 14 Danse des bouffonnes, scène deux de <i>Chout</i> (réduction piano de Prokofiev lui même) .	36
Figure 15 Mesures 226-228, scène 1 de <i>Chout</i>	37
Figure 16 La danse du rire Mesures 107-116. Scène 1 de <i>Chout</i>	38
Figure 17 Maquette de Lesley-Anne Seyers du <i>Pas d'acier</i> pour la reconstruction du ballet. 1999.	39
Figure 18 Division des scènes du <i>Pas d'acier</i> dans la partition du ballet	41
Figure 19 Mesures 24-27 de « l'entrée des personnages » du <i>Pas d'acier</i>	42
Figure 20 Premières mesures de "L'usine" du <i>Pas d'acier</i>	43
Figure 21 Premières mesures du "train des paysans ravitailleurs" du <i>Pas d'acier</i>	43
Figure 22 Mesures 7-10, pupitre piano et quintette à corde des "marteaux" du <i>Pas d'acier</i>	44
Figure 23 Mesures 41-49, "matelot à bracelets et l'ouvrière", le <i>Pas d'acier</i>	45
Figure 24 Mesures 46-61 du premier numéro du <i>Pas d'acier</i>	45
Figure 25 Mesures 68-75, premier mouvement du <i>Pas d'acier</i>	46
Figure 26 Premières mesures du "changement de décor" dans <i>Pas d'acier</i>	46
Figure 27 Emprunt relevé par Nestiev dans <i>Le Pas d'acier</i> . Source : Stephen Press.....	46
Figure 28 Chant rapporté par Nestiev dans les premières mesures du <i>Pas d'acier</i>	46
Figure 29 Instrumentation du ballet <i>Pas d'acier</i>	47
Figure 30 Groupe de danseurs du <i>Fils Prodigue</i> avec Serge Lifar, Felia Doubrovska, Leon Woizikovski et Anton Dolin. 1929. Sacha photographie.	49
Figure 31 Découpage des scènes du <i>Fils prodigue</i> dans la partition	51
Figure 32 Premières mesures de "l'enjôleuse" du <i>Fils prodigue</i>	52
Figure 33 Mesures 3-7 du "retour" du <i>Fils prodigue</i>	52
Figure 34 Six dernières mesures du <i>Fils Prodigue</i>	53
Figure 35 Photographie du ballet <i>Trapèze</i> . Date et lieu inconnus.....	54
Figure 36 Esquisses des costumes de <i>Sur le Borysthène</i>	55
Figure 37 Découpage des scènes de <i>Sur le Borysthène</i> selon la partition du ballet.....	57
Figure 38 Quatre premières mesures du <i>Borysthène</i>	58
Figure 39 Mesures 13-16 du "prélude" de <i>Sur le Borysthène</i>	58
Figure 40 Thème dans les "fiançailles" du <i>Borysthène</i>	59
Figure 41 Thème de l'amour dans "l'épilogue" de <i>Sur le Borysthène</i>	59
Figure 42 <i>Roméo et Juliette</i> dans la chorégraphie de Lavrovski. Crédits : Nikolay Krusser. Date et lieu inconnus.....	61
Figure 43 Mesures 1 à 6, pupitre des cordes, "Danse des chevaliers" de <i>Roméo et Juliette</i>	65
Figure 44 Mesure 1, "Danse des mandolines" de <i>Roméo et Juliette</i>	66
Figure 45 Raïssa Struchkova dans <i>Cendrillon</i> . Date et lieu inconnus.....	68
Figure 46 Premières mesures de <i>Cendrillon</i>	71

Figure 47 Mesures 19-25 de "l'amoroso" de <i>Cendrillon</i>	71
Figure 48 Mesures 9-10 de "la bonne fée" de <i>Cendrillon</i>	72
Figure 49 Mesures 7-20 de la "grande valse" de <i>Cendrillon</i>	72
Figure 50 Mesures 1-15 de la "leçon de danse" de <i>Cendrillon</i>	73
Figure 51 Mesures 1-9 de "Cendrillon arrive au bal" de <i>Cendrillon</i>	74
Figure 52 Alla Osipenko, <i>prima ballerina</i> . La reine de la montagne de cuivre. 1961. Londres.	75
Figure 53 Mesures 11-18 de "L'apparition de Katerina et rage de Servejan" dans <i>La fleur de pierre</i>	79
Figure 54 Affiche du film <i>Lieutenant Kijé</i>	86
Figure 55 Mesures 7-17 de "la naissance de Kijé" de <i>Lieutenant Kijé</i>	88
Figure 56 Mesures 12-15 de "la naissance de Kijé" de <i>Lieutenant Kijé</i>	88
Figure 57 Mesures 69-72 de "la naissance de Kijé" de <i>Lieutenant Kijé</i>	89
Figure 58 Thème de Liza, <i>La dame de pique</i>	94
Figure 59 Pièce de monnaie à l'effigie de Hamza	95
Figure 60 Extrait du film <i>Lermontov</i>	96
Figure 61 Mesures 8-15 de la "Contredanse" dans <i>3 pièces pour piano opus 96</i>	98
Figure 62 Extrait du film <i>Tonia</i>	99
Figure 63 La "chanson" de <i>Tonia</i>	100
Figure 64 "Tonia descend les escaliers" de <i>Tonia</i>	101
Figure 65 Tête du thème mélancolique de <i>Tonia</i>	102
Figure 66 Extrait du film <i>Kotovski</i>	102
Figure 67 "Chanson" de <i>Kotovski</i>	104
Figure 68 les "allemands" de <i>Kotovski</i>	105
Figure 69 Affiche de <i>Les partisans dans les Steppes d'Ukraine</i> . 1942.	106
Figure 70 "Après l'explosion" dans <i>Les partisans dans les steppes d'Ukraine</i>	107
Figure 71 Affiche de <i>Alexandre Nevski</i> . 1938.	111
Figure 72 La mélodie de "la fuite des teutons" d' <i>Alexandre Nevski</i>	114
Figure 73 Mesures 48-55 "trompes teutoniques" de <i>Alexandre Nevski</i>	114
Figure 74 Thème "Debout peuple russe !" d' <i>Alexandre Nevski</i>	115
Figure 75 Thème de « Ode à Alexandre » d' <i>Alexandre Nevski</i>	115
Figure 76 Affiche d' <i>Ivan le Terrible</i> . 1944.	118
Figure 77 Extrait d' <i>Ivan le Terrible 2, les opritchniki</i>	120
Figure 78 Mesures 1-30 du thème de "la danse chaotique" d' <i>Ivan le terrible</i>	124
Figure 79 Partie rythmique de la "danse chaotique" d' <i>Ivan le terrible</i>	124
Figure 80 Mesures 1-8 du thème de la "danse disciplinée" d' <i>Ivan le terrible</i>	125
Figure 81 Mesure 1-18 du thème des tartares dans <i>Ivan le Terrible</i>	126
Figure 82 Mesures 1-6 du thème d'Effrosinya dans <i>Ivan le Terrible</i>	127
Figure 83 Mesures 5-9 de la mort de Elena Glinskaïa dans <i>Ivan le Terrible</i>	127

Table des illustrations

Illustration 1 Costume de <i>Chout</i>	211
Illustration 2 Un des décors de <i>Chout</i>	212
Illustration 3 Costumes du <i>Pas d'acier</i>	213
Illustration 4 Leonide Massine et Alexandra Danilova dans <i>Le pas d'acier</i> (1927).....	214
Illustration 5 Photographie de Prokofiev et Eisenstein au piano.....	215

Illustration 1
Costume de *Chout*



Illustration 2
Un des décors de *Chout*



Illustration 3
Costumes du *Pas d'acier*



Illustration 4
Leonide Massine et Alexandra Danilova dans *Le pas d'acier* (1927)



Illustration 5
Photographie de Prokofiev et Eisenstein au piano



Utilisation des DVDs

Les deux DVDs doivent pouvoir être lus sur un ordinateur ou sur un lecteur DVD de salon. Les menus permettent de choisir un ballet ou un film et de voir les extraits correspondants.

Sommaire du DVD 1 : les ballets.

<i>Le pas d'acier</i>	« Entrée des personnages » « Le train des paysans-ravitailleurs » « Matelot à bracelets et ouvrière » « L'usine » et « les marteaux »
<i>Le fils prodigue</i>	« L'enjôleuse » « Le retour »
<i>Roméo et Juliette</i>	« Danse des chevaliers » « Danse des mandolines » « Au chevet de Juliette » et « les funérailles de Juliette »
<i>Cendrillon</i>	« La leçon de danse » « Cendrillon arrive au bal » et « <i>amoroso</i> » « La grande valse »

Sommaire du DVD 2 : les films.

<i>Lieutenant Kijé</i>	Fin du générique et « naissance de Kijé » « Le mariage de Kijé » La « romance » La « troïka » Coups de fouet
<i>Lermontov</i>	La « contredanse » « Mephistowaltz »
<i>Tonia</i>	Le thème de <i>Tonia</i> « Tonia descend les escaliers » Thème des journaux et la mort de Tonia
<i>Kotovski</i>	Le thème de Kotovski « La grande valse » de <i>Cendrillon</i> Scènes de musiques diégétiques
<i>Les partisans dans les steppes d'Ukraine</i>	« Après l'explosion » Chant traditionnel
<i>Alexandre Nevski</i>	« Ode à <i>Alexandre Nevski</i> » « La bataille sur le lac »
<i>Ivan le terrible</i>	Générique et couronnement d'Ivan « La chanson du castor » La prise de Kazhan La scène de l'orgie

Abréviation utilisée

op. cit : Vient du latin *opus citatum* ayant pour signification « œuvre citée ». Même référence bibliographique que pour la citation précédente.

Table des matières

Dédicace	3
Remerciements	4
Sommaire	5
Introduction	6
LA MUSIQUE DE BALLET - DE LA FRANCE A LA RUSSIE.....	21
L'IMPORTANCE DU BALLET EN RUSSIE	22
PROKOFIEV ET LE BALLET.....	24
LES PREMIERS BALLETS AVEC DIAGHILEV (1914-1929)	25
Ala et Lolli, l'histoire d'un refus (1914-1915)	26
Chout opus 21 (1915-1920).....	33
Le Pas d'acier opus 41 (1927).....	39
Le Fils prodigue opus 46 (1928-1929)	48
<i>LES BALLETS EUROPEENS SANS DIAGHILEV</i>	54
Trapèze, le ballet oublié, opus 39 (1924-1925)	54
Sur le Borysthène opus 51 (1930-1931)	55
<i>LES BALLETS RUSSES</i>	60
Roméo et Juliette opus 64 (1935-1940).....	61
Cendrillon opus 87 (1940-1944)	68
La Fleur de pierre opus 118 (1948-1953).....	75
PROKOFIEV ET LE « SEPTIEME ART ».....	81
INTRODUCTION	82
LA RELATION ENTRE PROKOFIEV ET LE CINEMA	83
LES PREMIERES MUSIQUES DE FILM	85
Lieutenant Kijé (1933)	86
La dame de pique opus 70 (1936)	91
Hamza (1941).....	95
Lermontov (1941)	96
Nos jeunes filles - Tonia (1942)	99
Kotovski (1942)	102
Les partisans dans les Steppes d'Ukraine (1942)	106
LA COLLABORATION DES DEUX SERGEI (EISENSTEIN ET PROKOFIEV)	108
Alexandre Nevski (1938)	110
La trilogie inachevée, Ivan le Terrible opus 116 (1942-1945)	118
APPENDICE - PROKOFIEV ET LA PERENNITE DE SES ŒUVRES.....	132
UNE VIE APRES LE SPECTACLE	133
LES PIECES DERIVEES.....	134
Les pièces pour orchestre symphonique	134
Les pièces pour piano.....	136
Œuvres vocales.....	137
Musiques de chambre.....	137
Conclusion.....	139
Sources	143
Bibliographie.....	148
Table des annexes.....	153
Table des illustrations (dans le texte)	208

Table des illustrations.....	210
Utilisation des DVDs.....	216
Abréviation utilisée	218
Table des matières	219

RÉSUMÉ

Sergei Prokofiev a participé à de nombreux projets de musique scénique dont des compositions pour la danse et pour le cinéma. En France, alors qu'il est encore un jeune compositeur, il commence à travailler en collaboration avec les Ballets Russes de Diaghilev. Il y écrit quelques ballets puis il décide de retourner dans son pays d'origine où on lui commande encore des musiques pour le ballet, mais le cahier des charges est bien différent. En Russie, il est aussi chargé de composer des bandes originales de films et à cette occasion il travaille avec des réalisateurs sur des projets agréés par le Parti.

Le style de Prokofiev varie vraiment de sa première œuvre pour le ballet à sa dernière. Pour les musiques de films les compositions sont assez inégales mais il progresse dans la vision qu'il a du rapport entre la musique et l'image.

Un grand nombre de ces œuvres ne sont pas sorties, ont été censurées ou sont tombées dans l'oubli mais d'autres sont devenues des œuvres majeures de Prokofiev comme *Roméo et Juliette* ou *Ivan le terrible*. Grâce au fait qu'il écrive des œuvres dérivées de ses musiques scéniques, il permet aux ballets et aux films oubliés de se faire connaître du public.

Sergei Sergeivich, à travers ces différentes compositions, a pu essayer différentes façons d'écrire en rapport avec l'action visuelle que ce soit de la danse ou du montage vidéo.

SUMMARY

Sergei Prokofiev took part in many projects involving visual and performing arts and as such he wrote music for dance productions and motion pictures. As a young composer in France, he collaborated with Diaghilev's *Ballets Russes*. After having written a few ballets, he decided to return to his native country where he received more commissions for movie soundtracks, working with producers on projects supported by the Russian Communist Party.

Prokofiev's compositional style truly changed between his first and last ballet pieces. His film scores are rather varied but show progress in his understanding of the relationship between music and picture.

A lot of these pieces were never published, were censored, or forgotten, but others such as "Romeo and Juliet" and "Ivan the terrible", are considered masterpieces of his output. The fact the he re-created orchestral compositions based on what had originally movie soundtracks or ballet music enabled the public to discover some of these forgotten films and ballets.

Through these various compositions, Sergei Sergeivich was able to discover different ways to compose music for a visual action, including dance and video editing.

MOTS CLÉS : Prokofiev, Russie, ballet, cinéma, soviétique

KEYWORDS: Prokofiev, Russia, ballet, cinema, soviet